PIOSENKI PASTERSKIE.

Z CYKLU: „CHANSONS DE BILITIS“.

DRZEWO.

Rozebrałam się, aby wejść na drzewo; nagiemi udami opasawszy gładką i wilgotną korę wspinałam się wzwyż, opierając sandały na gałęziach.

Na wierzchołku już, lecz ukryta przed gorącem w cieniu liści, usiadłam jak na koniu na gałęzi rozszczepionej wkształt wideł, nogi kołysząc w powietrzu.

Padał deszcz. Krople wody staczały się po mojem ciele. Ręce powalała mi kora i mech, a palce u nóg zróżowiły rozgniecione kwiaty.

Czułam, gdy wiatr przenikał skroś liście, że piękne drzewo żyje. Wtedy zaciskałam nogi mocniej i przykładałam rozchylone wargi do szyi kosmatej gałęzi.

STARZEC I NIMFY.

Pewien ślepy starzec mieszka w górach. Oczy jego oddawna umarły, ponieważ oglądał niemi nimfy. I odtąd jego szczęście jest li wspomnieniem oddalonem.

„Tak, widywałem je, mówił mi: Helopsychrję, Limnantis. Stały blizko brzegu, w zielonem jeziorze Fizyjskiem. Woda błyszczała powyżej ich kolan.

Szyje ich pochylały się pod ciężarem długich włosów. Paznokcie miały cienkie, jak skrzydła koników polnych. Piersi ich były krągłe, jak kielichy hjacyntów.

Zanurzały swe palce do wody i wyciągały z niewidzialnej wazy nenufary na długich łodygach. Dookoła rozsuniętych ud rozpościerały się powolne kręgi“...

PRZECHODZIEŃ.

Gdy siedziałam wieczorem przed drzwiami domu, jakiś młodzieniec przechodząc zatrzymał się; spojrzał na mnie... Odwróciłam głowę... Przemówił — nic nie odpowiedziałam.

Chciał do mnie się zbliżyć. Ja wzięłam kosę opartą o mur i byłabym mu zraniła twarz, gdyby zrobił choć krok naprzód.

Wtedy, cofnąwszy się nieco, on uśmiechnął się, posłał znak ręką i rzekł: „Przyjm pocałunek“. Ja zaczęłam krzyczeć, płakać; przybiegła moja matka. —

Niespokojna, myślała, że ukąsił mię skorpjon... Ja załkałam: „On mnie pocałował“... Matka też mię pocałowała i wzięła na ręce...

DESZCZ.

Łagodny cichy deszczyk zrosił ziemię i drzewa. Jeszcze pada trochę. Przejdę się pod drzewami, boso, aby nie zawalać obuwia.

Wiosenny deszcz jest cudowny. Gałęzie wilgotnych kwiatów wydają zapach, który mię odurza. Delikatna kora drzew błyszczy na słońcu.

Ach! Ileż kwiatów opadło na ziemię! Trzeba zachować to dla pszczół... Nie zmiatajcie i nie mieszajcie ich z błotem.

Chrabąszcze i ślimaki przechodzą przez drogę między kałużami wody. Boję się, aby nie nastąpić na nie, ani nie przestraszyć tej jaszczurki złotej, która przeciąga się i mruży powieki.

RZEKA W LESIE.

Kąpałam się sama w rzece leśnej. Bezwątpienia spłoszyłam Najady, gdyż zaledwo odgadywałam, że są pod ciemną powierzchnią wody, daleko...

Przywoływałam je. Aby zupełnie być podobną do nich, wplotłam w warkocze irysy czarne jak moje włosy i kiście żółtych lewkonji.

Z długiej wiotkiej trawy zrobiłam sobie zieloną przepaskę; żeby ją zobaczyć, przycisnęłam piersi, schylając zlekka głowę.

I wołałam: „Najady! Najady! Bawcie się ze mną!“... Najady są przezroczyste i być może, że niewiedząc o tem, pieściłam rozwiewne ich ramiona.

TAŃCE PRZY ŚWIETLE KSIĘŻYCA.

Na miękkiej trawie, nocą, młode dziewczyny, z włosami pachnącemi jak fjołki, tańczyły parami i rozmawiały jakby z kochankami swymi.

Jedne mówiły: „Myśmy nie dla was“. I jakgdyby wstydząc się, zakrywały swą płeć. Faun Egipan grał pod drzewami na flecie.

Inne mówiły: „Wyście nas szukały?“ I wiązały swe tuniki po męzku, walczyły bez zaciętości, a nogi ich splatały się w tańcu.

Poczem ta, co udawała zwyciężoną, brała swą przyjaciółkę za głowę, jak czarę za uszy, i pochyliwszy się, piła pocałunek...

PIOSENKA.

O cieniu drzew, powiedz, dokąd poszła ona, powiedz mi dokąd poszła moja kochanka? — Zeszła na równinę. — Dokąd poszła moja kochanka, o równino? — Poszła wzdłuż rzeki.

— O, piękna rzeko, powiedz, czy moja kochanka jest blisko? — Skręciła na drogę. — Drogo! czy widzisz ją jeszcze? — Poszła gościńcem.

— O, gościńcu biały! Powiedz, dokąd ją doprowadziłeś? — Do ulicy ze złota, która wiedzie do Sard. — O, ulico jasna, czy cię jej bose nogi dotykają jeszcze? — Ona weszła do pałacu króla!

— O, pałacu, o blasku świata, zwróć mi ją! — Ach, patrz, ona ma sznury pereł na piersiach i kutasy złote we włosach, sto pereł wzdłuż nóg, i dwoje ramion dokoła swej kibici.

MIESIĄC BŁĘKITNOOKI.

Noc, włosy kobiet i gałęzie wierzb zmieszały się ze sobą. Szłam nad brzegiem wody. Naraz usłyszałam śpiew: wtedy dopiero poznałam, że są tu młode dziewczęta.

Zapytałam: „Co śpiewacie?“... Odrzekły: „Śpiewamy o tych, którzy powracają“. Jedna oczekiwała swego ojca, druga — brata; lecz ta, co czekała powrotu narzeczonego, była najniecierpliwsza...

Splatały dla nich wianki i girlandy, ścinały palmy i wyciągały z wody lotos. Trzymając się za szyje, śpiewały jedna po drugiej.

Ja szłam wzdłuż rzeki, smutna i zupełnie sama, — tylko miesiąc niebieskooki, który, rozglądając się dookoła, spostrzegłam za wielkiem drzewem, szedł ze mną.

FLET.

Na dzień hyjacyntów dostałam od Niego flet z pociętych równo trzcin, złączonych białym woskiem, słodkim dla warg mych jak miód.

On sam uczy mię grać na flecie... Siedzę na jego kolanach drżąca... Sam gra po mnie, tak cicho, że ledwie go słyszę.

Nie mamy sobie nic do powiedzenia, tak jesteśmy blizcy. — Ale nasze piosenki chcą odpowiedzi, i raz poraz usta nasze łączą się na flecie.

Jest późno, słychać śpiew zielonych żabek, który zaczyna się o północy. Moja matka nigdy nie uwierzy, że ja tak długo szukałam zgubionej przepaski.

RÓŻE W NOCY.

Gdy noc wstąpi na niebo, świat należy do nas i do bogów. Idziemy przez pola do źródła, przez ciemne lasy na polany, gdzie nas zaprowadzą nasze bose nogi.

Małe gwiazdki dają dosyć światła dla takich małych cieni jakiemi jesteśmy. Czasem pod gałęziami krzaków znajdziemy śpiące łanie.

Lecz to miejsce, które my tylko znamy, i które nas przyciąga ku sobie po przez cały las, jest nocą piękniejsze nadewszystko: miejsce gdzie rośnie krzak tajemniczej róży.

Gdyż nic niema równie boskiego na ziemi, jak zapach róż w nocy. Jakże to mogło być, że nie upajał on mnie wtedy, gdy byłam sama?

WŁOSY.

On mówił: Tej nocy śniło mi się, że miałem Twoje włosy dookoła mej szyi. Miałem Twe włosy, jak czarny bicz pereł dookoła karku i na piersi.

Pieściłem je; to były moje własne włosy; złączeni w ten sposób na zawsze, z ustami na ustach, byliśmy, jako dwa drzewa laurowe z jednego pnia rosnące.

Zdawało mi się (tak nasze ciała się złączyły), że ja stałem się Tobą, a Tyś weszła we mnie jak mój sen".

...Skończywszy położył lekko ręce swe na mych ramionach i spojrzał na mnie tak czule, że ja, drżąc, opuściłam powieki...

ŻAL.

Z początku nic nie odpowiedziałam; wstyd zabarwił moje policzki, a od uderzeń serca bolały mię piersi.

Później opierałam się, powiedziałam „Nie, nie." Odwróciłam głowę i pocałunek nie rozchylił moich warg, ani miłość zaciśniętych kolan.

Wtedy on prosił, żeby mu przebaczyć, całował moje włosy... czułam jego oddech płomienny... I odszedł. Teraz jestem sama.

Patrzę na puste miejsce, na opuszczony las, na ziemię podeptaną. I gryzę do krwi swe pięści, i przyciskam usta do murawy, by stłumić swe rozpaczne jęki.

PRZERWANY SEN.

Zasnęłam sama, jak kuropatwa w zaroślu. Lekki wiatr, szum wody, słodycz nocy zatrzymały mnie tam.

Zasnęłam, nieroztropna, i obudził mię własny krzyk — broniłam się, płakałam; ale już było za późno. I cóż znaczą ręce dziecka, cóż znaczą?

Nie puścił mię. Przeciwnie, jeszcze czulej przygarnął do swych ramion, aż wszystko na świecie znikło mi z oczu: ziemia i drzewa... a widziałam tylko światłość jego wzroku...

Tobie, zwycięzka Cyprydo, poświęcam tę ofiarę jeszcze wilgotną od rosy, kryjącą w sobie ślady bólów dziewicy i świadectwo mojego snu i oporu.

PIOSENKA.

Gdy on powrócił, ukryłam swą twarz w obie ręce. Rzekł do mnie: „Niczego się nie bój. Któż widział nasze pocałunki. Któż nas widział? Noc i księżyc“.

— I gwiazdy i jutrzenka. Księżyc przejrzał się w jeziorze i powiedział o tem wodzie pod wierzbami. Woda wyznała wszystko wiosłu.

Wiosło opowiedziało barce, a barka — rybakowi. Ach, gdybyż to wszystko! Ale rybak powiedział o tem żonie.

Rybak opowiedział żonie: Mój ojciec i moja matka i moje siostry i cała Hellada będą o tem wiedziały!...

PRZEŁOŻYŁ HENRYK JUSZKIEWICZ. PIOTR LOUYS.

AKME.

Akme umarła w chwili, gdy jeszcze do ust przyciskałem jej rękę, a płaczki otoczyły nas. Zimno wślizgnęło się w dolne kończyny jej ciała, a one zbladły i stały się, jak z lodu. Następnie wstąpiło aż do jej serca, które zaprzestało bić, podobne do skrwawionego ptaszka, leżącego z nóżkami kurczowo zaciśniętemi na piersi, w mroźny poranek. Później zimno dotarło aż do ust jej, które były jako ciemna purpura.

A płaczki namaściły ciało jej balsamem syryjskim i ułożyły nogi jej i ręce, aby umieścić je na stosie. A płomień rudy rzucił się ku niej, jak straszliwy kochanek nocy letnich, aby ją pożreć zwęglającymi pocałunkami.

A jacyś ludzie posępni, których to jest obowiązkiem, przynieśli do domu mojego dwa naczynia srebrne z popiołami Akme.

Adonis skonał trzykrotnie, i trzykrotnie niewiasty uderzyły w płacz wielki na tarasach domów.

A po latach trzech, w noc świąt uroczystych, miałem sen.

Zdawało mi się, jakoby najdroższa Akme moja zjawiła się nad mojem łożem: lewą swą rękę przyciskała do piersi. Wychodziła snać z Królestwa ciemności, albowiem całe jej ciało, z wyjątkiem miejsca, gdzie było serce, a na którem rękę swą trzymała, było dziwnie przezroczystem.

Wtedy ból mię obudził i zaniosłem się łkaniem, jak owe niewiasty nad Adonisem płaczące.

A gorzkie maki snu uśpiły mię znowu. I znowu zdało mi się, iż najdroższa Akme moja, w pobliżu łoża mego stanęła z ręką na sercu.

Wtedy załkałem powtórnie i zaniosłem prośbę do okrutnego stróża snów, aby ją zatrzymał przy sobie.

Lecz poraz trzeci przybyła i uczyniła znak głową.

I nie wiem już jaką drogą ciemną zaprowadziła mię na łąkę umarłych, obwiedzioną płynnym pasem Styksu, gdzie żaby czarne rechocą. A tam, usiadłszy na jednym z kurhanów, wyciągnęła lewą swą rękę, która zakrywała pierś.

Otóż cień Akme przezroczystym był jak beryl, lecz spostrzegłem na piersi jej plamę czerwoną z kształtu jakoby serce.

I błagała mię, bez słów, bym wziął napowrót serce krwawiące, aby mogła, wolna od męki, błąkać się przez błonia maków, które w piekielnym kraju falują, jak łany zbóż na sycylijskiej ziemi.

I objąłem ją ramionami, ale poczułem tylko powietrze nieuchwytne. I zdało mi się, iż krew mi napływa do serca, a cień Akme rozwiał się, stawszy się wprzód przezroczystym.

I oto napisałem wiersze te, albowiem serce moje wezbrało sercem Akme.

TRZY GONITWY.

Figowce pozrzucały figi swoje, a oliwne drzewa oliwki; stała się bowiem dziwna rzecz na wyspie Skyra. Młoda dziewczyna uciekała, goniona przez młodzieńca. Podniosła była swoją tunikę i widać było rąbek jej gazowych majteczek. W biegu upuściła małe, srebrne lusterko. Młodzian

podniósł zwierciadełko i przeglądał się w niem — a pogrążywszy się w głębokiej zadumie nad swemi oczami, pełnemi mądrości, umiłował blask ich rozumny, zaprzestał gonitwy i usiadł na piasku. A dziewczyna poczęła znowu uciekać, ścigana przez mężczyznę w sile wieku. Podniosła była dolny kraj tuniki, a łydki jej błysły, podobne do miąższu owocu. Gdy biegła, jabłko złote wypadło z pod jej stanika. A ten, który ją gonił, podjął złote jabłko, skrył w tunikę, oddał mu cześć, zaprzestał gonitwy i usiadł na piasku.

A dziewczyna uciekała wciąż, lecz kroki jej nie były tak skore, albowiem gonił ją starzec chwiejny. Spuściła nisko swą tunikę, a nogi jej opasały różnowzore tkaniny. Ale w czasie gdy biegła, stała się właśnie owa rzecz tak dziwna: jedna po drugiej piersi jej obie oderwały się i spadły na ziemię, jak nesple dojrzałe. Starzec chciwie wciągnął woń ich, a młoda dziewczyna, zanim rzuciła się w rzeczkę, przebiegającą wyspę Skyra, wydała dwa okrzyki zgrozy i żalu.

HERMES PSYCHOPOMPOS.

Czy umarli leżą zamknięci w rzeźbionych sarkofagach kamiennych, czy w łonach urn z metalu, lub gliny; czy stoją wyprostowani, złoci i niebiescy, bez mózgu i jelit, owinięci opończami lnianemi, — prowadzę ich rzeszę i różdżka ma przewodnicza kieruje ich pochodem.

Kroczymy naprzód ścieżką pochyłą, której ludzie nie zdołają dojrzeć. Kurtyzany cisną się do dziewic; mordercy do mędrców; a matki do owych, które wzbraniały się rodzić; a kapłani do krzywoprzysięzców. Albowiem żałują oni zbrodni swych, czy je w głowach wyobrazili, czy dokonali ich czynnemi rękoma. A ponieważ nie czuli się wolnymi na ziemi, gdyż krępowały ich prawa, zwyczaje, lub własne ich wspomnienia, lękają się samotności i tulą się jedni do drugich. Ta, która w komnatach marmurowych, nago, wśród mężów sypiała, pociesza młodą dziewczynę, zmarłą przed ślubem, której jedyną tęsknotą była miłość. Ów z rodu morderców, na drogach czyhających, o twarzy splamionej kurzem i sadzą, kładzie dłoń swoją na czole myśliciela, który chciał odrodzić świat, a nauczał o śmierci. Pani w dzieciach swych zakochana, a umęczona przez nie, ukrywa głowę swą na łonie hetery dobrowolnie bezpłodnej. Człowiek odziany w długą suknię, który wyrobił sobie wiarę w Boga swego, a który zmuszał się do klękań pokornych, płacze na ramieniu cynika, wiarołomcy wszelkich przysiąg ciała i ducha w oczach współobywateli.

W taki to sposób przychodzą sobie w pomoc wzajemnie, wlokąc się pod jarzmem wspomnienia. Potem dochodzą do brzegu Lety, gdzie ustawiam ich rzędem wzdłuż wody, toczącej się cicho. A jedni zanurzają głowę, w której się zdrożne myśli gnieździły; inni myją swe ręce, które czyniły zło, następnie wstają — woda letejska gasi im pamięć. I rozłączają się zaraz, a każdy uśmiecha się do siebie, mniemając być wolnym.

FAŁSZYWA PRZEKUPKA.

A. Każę cię bić, tak, bić rózgami. Skóra twa, jak fartuch niańki, pokryje się plamami. Niewolnicy, bierzcie ją! Bijcie najpierw po brzuchu; potem odwróćcie ją, jak rybę płaską i bijcie po plecach! Posłuchajcie jej tylko, czy słyszycie jej wrzaski? — Nieszczęśliwa? żali nie przestaniesz?

B. I cóż uczyniłam, abyś mię wydawał sykofantom?

A. Toci kotka, co nic nie ukradła; chce się jej trawić wygodnie, miękko ułożyć. — Niewolnicy, zabierzcie te ryby do waszych koszów. — Dlaczego to sprzedawałaś minogi, gdy ci tego urząd zakazywał?

B. Nie wiedziałam o zakazie.

A. Czyż woźny tego nie obwieszczał na targu, wielkim głosem rozkazując: „Milczenie"?

B. Nie słyszałam „Milczenia".

A. Drwisz, hultajko, z rozkazów miasta. Zedrzyjcie z niej odzież, — zobaczę, czy nie ukrywa jakiego Pizystrata. — Ha! ha! przed chwilą to byłeś kobietą... Patrzajcie! patrzajcie, oto bezwątpienia kupcowa zgoła nowego gatunku. Komuś się tak więcej podobał — czy rybom, czy kupującym? — Ostawcie nagim tego młodzieniaszka! Heliaści osądzą, azali winien zostać ukaranym za sprzedaż ryb zakazanych w kobiecem przebraniu.

B. O Sykofancie! litość miej nademną i słuchaj. Na śmierć kocham się w młodej dziewczynie, której strzeże handlarz niewolników za długimi murami. Żąda za nią min dwanaście, a ojciec pieniędzy mi dać nie chce. Za wielem krążył około domu: zamyka ją teraz, bym jej nie mógł widywać. Będzie ona za chwilę na targu z przyjaciółkami i owym właścicielem. Przebrałem się w ten sposób, by móc do niej przemówić; aby zwrócić jej uwagę, — sprzedaję minogi!

A. Daj minę, a rozkażę równocześnie z tobą schwytać twoją przyjaciółkę, gdy ryby twoje kupować będzie. Udam, że was oskarżę, ciebie, jako kupca i ją, jako kupującą; potem, u mnie ukryci, drwić będziecie do przyszłego świtu z chciwego handlarza. Niewolnicy! oddajcie odzież tej kobiecie, gdyż to kobieta (zaliż nie widzieliście?). A jej minogi, te fałszywe minogi — na Hermesa, to są tłuste, lśniące węgorze (czyście nie mogli powiedzieć tego odrazu?). Wracaj zuchwała do swego stragana i strzeż się sprzedawać, gdyż cię podejrzywam jeszcze. — Oto i młoda dziewczyna: na Afrodytę! biodra jej są giętkie; minę dostanę, a może, strasząc tego chłopca, i połowę łożka.

PRZEŁOŻYŁ WINCENTY KORAB BRZOZOWSKI. MARCELI SCHWOB.

AUTOMNE.

Je pense : Vont mourir les roses automnales
Dans un délire froid de nuances d'opales.

Je pense : Vont s'éteindre encore des emblèmes
De joie avec la chute, au loin, des feuilles blèmes.

Je pense : Le soleil va luire en le ciel terne,
Vaguement, misérable ainsi qu'une lanterne.

Des mains grises, des mains effrayantes et mortes
Viendront le soir ouvrir traitreusement les portes.

Et je clame : Ah! pouvoir par cette mort régnante
Etre Temple d' Amour et Force Rayonnante!

PLAINTES.

La pluie encore tinte, tinte
Sur les vitres où le jour dort,
Tinte et suinte comme une plainte.

Hélas! toujours ces noirs décors,
Ces voûtes lourdes et cruelles
Où s'éteignent nos rêves d'or?

Je vois fuir un vol d'hirondelles
Vers les fleurs des climats élus :
O nos si tristes asphodèles!...

J' entends sonner des angelus,
Je ne sais plus en quelle église?
Pauvres pécheurs, pauvres reclus!

O ma très-douce âme incomprise,
Petite folle, assoupis-toi
Dans ta longue tunique grise.

Je m'étendrai tout près de toi..
Il fait si bon quand on se couche
Au son de l'eau tombant des toits.

Dors, soeur petite. Sur ta bouche,
Fleur pâle que le baiser craint,
Divagueront, noires, les mouches

Et les abeilles du chagrin.

LE VOILIER.

Tout Voilier d'or arbore, en les ondes bénignes
Et si calmes, que rien n'y est à chuchoter
Sous l'azur du ciel, fané de devoir flotter,
Hélas toujours! sa voile en plumages de cygnes,

Et comme une espérance attend les envahis
De nostalgique amour, dont les belles mains blêmes
S'enfièvrent, et les yeux s'ouvrent à ces emblêmes
Ornant les sveltes mâts d'Adieux aux vieux pays.

En vain! De bon matin, la vie a clos les portes
Des maisons aux murs gris où saignent des barreaux
De métal, sans merci, vainqueurs de ces mains mortes,

Mais non de ces beaux yeux fixés sur les bateaux!....
Cependant, ô ce mal! qu'une immobile escorte
De cyprès, vaguement, s'ordonne au bord des flots.

VINCENT DE KORAB.

ALLADYNA I PALOMIDES*)

OSOBY: — ABLAMOR — ASTOLENA, CÓRKA ABLAMORA — ALLADYNA — PALOMIDES — SIOSTRY PALOMIDESA — LEKARZ.

AKT I.

Dzika część ogrodów.
Ablamor pochylony nad śpiącą Alladyną.

ABLAMOR. Zdaje się, że sen panuje dzień i noc pod temi drzewami. Ilekroć przyjdzie tu ze mną wieczorem, ledwie usiędzie, zasypia. A przecież niestety muszę się z tego cieszyć... Podczas dnia, gdy z nią rozmawiam, a jej wzrok przypadkiem z moim się spotka, jest zacięty, jak u niewolnika, któremu rozkazano spełnić rzecz niewykonalną. A przecież to nie jest jej zwykły sposób patrzenia. Widziałem, jak zatrzymywała swe piękne oczy na dzieciach, lesie, morzu, lub otoczeniu. Uśmiecha się do mnie, jakby do wroga. Tylko wtenczas, gdy oczy jej nie mogą mnie zobaczyć, ośmielam się nad nią pochylić... Co wieczór jestem panem kilku chwil, a resztę dnia snuję się koło niej ze spuszczonemi oczyma... Smutno jest pokochać zbyt późno. Nie mogą one pojąć, że lata nie zagłuszają serc. Nazwano mnie: „Król Mądry“... Byłem mądrym, bo żadna przeciwność nie spotkała mnie dotychczas. Niektórzy ludzie zdają się odwracać wypadki. Wystarczało mi się gdzie ukazać, by wszelka moc twórcza tam nikła... Przypuszczałem to niegdyś... Za młodu miałem wielu przyjaciół, których sama obecność zdawała się ściągać wszelkiego rodzaju przygody, lecz w dniach kiedy ja wychodziłem wraz z nimi na spotkanie radości, lub cierpień, powracali z pustemi rękoma... Widocznie paraliżowałem moc przeznaczenia... i długo pyszniłem się z tego daru. W mojem królestwie żyli wszyscy bezpiecznie... Lecz teraz pojąłem, że nawet nieszczęście więcej jest warte, niż sen i że życie musi być czemś czynniejszem i wyższem, a nie oczekiwaniem tylko. Przekonają się, że i ja mam moc wzburzenia martwych wód w głębokich cysternach przyszłości... Alladyno, Alladyno!... O! jakże jest piękną z włosami na kwiatach i na oswojonym baranku... jej usta uchylone świeższe są od jutrzenki... By pocałować ją niespostrzeżenie, muszę przytrzymać tę nieszczęsną białą brodę... (*Całuje ją*). Uśmiechnęła się... Czyż mam jej żałować? Za kilka lat, które mi ofiaruje, zostanie kiedyś królową... A ja będę mógł uczynić jeszcze coś dobrego, zanim odejdę... Zadziwią się wszyscy... Ona sama nic nie przeczuwa... Ach! oto budzi się nagle... Skąd powracasz Alladyno?

ALLADYNA. Miałam zły sen...

ABLAMOR. Cóż to? Czemu się tak rozglądasz?

ALLADYNA. Ktoś przeszedł gościńcem.

ABLAMOR. Nic nie słyszałem...

ALLADYNA. Mówię ci, że ktoś nadchodzi... Ot tam! (*Wskazuje młodzieńca, który porusza się*

---

*) Z cyklu Małych Dramatów dla maryonetek.

wśród arzew, trzymając konia za uzdę). Nie chwytaj mnie za rękę, ja się nie boję... Nie spostrzegł nas...

ABLAMOR. Któż odważył się przyjść tutaj bez mojej wiedzy?... Zdaje mi się, że to Palomides... Narzeczony Astoleny... Podniósł głowę... Czy to ty, Palomidzie?

(*Wchodzi Palomides*)

PALOMIDES. Ja ojcze... jeżeli mi wolno już cię tak nazywać... Przybywam przed dniem i porą...

ABLAMOR. O każdej porze witam cię całem sercem... Ale cóż zaszło? Spodziewaliśmy się was dopiero za dwa dni... Czy Astolena jest z tobą?

PALOMIDES. Nie: przyjedzie jutro. Podróżowaliśmy dniem i nocą. Była zmęczona i prosiła, bym pojechał naprzód... Czy moje siostry przyjechały?

ABLAMOR. Już od trzech dni oczekują tutaj na wasze wesele... Twoja twarz jaśnieje szczęściem, Palomidzie...

PALOMIDES. Któż nie byłby szczęśliwym, znalazłszy to, czego szukał? Dawniej byłem smutny. lecz teraz dni wydają mi się lżejszymi i cichszymi, niż bezbronne ptaszęta w ręku... A gdy dawne chwile przypadkiem powrócą, zbliżam się do Astoleny i zdaje mi się, że otwieram okno na jutrzenkę... Dusza jej promienieje naokół nadziemską dobrocią, bierze mnie w objęcia, jak cierpiące dziecię i bez słów zupełnie uspokaja... Nie pojmę tego nigdy. — Nie wiem, skąd może to wszystko pochodzić, lecz kolana gną mi się mimowoli gdy do niej mówię...

ALLADYNA. Muszę już wracać.

ABLAMOR (*widząc, że Alladyna i Palomides spoglądają ukradkiem na siebie*). Oto mała Alladyna, która przybyła do nas z głębi Arkadyi.. Podajcie sobie ręce... Czy cię to dziwi, Palomidzie?...

PALOMIDES. Ojcze... (*Koń Palomidesa wierzga i płoszy baranka Alladyny*).

ABLAMOR. Ostrożnie... Koń przestraszył baranka Alladyny... Chce uciekać...

ALLADYNA. Nie, on nie ucieka nigdy... Przeląkł się, ale nie ucieknie. Tego baranka dostałam od chrzestnej matki... Nie jest taki, jak inne... Jest przy mnie dniem i nocą... (*Pieści go*).

PALOMIDES (*Pieszcząc go również*). Patrzy na mnie oczyma dziecka...

ALLADYNA. Rozumie wszystko, co się wkoło dzieje.

ABLAMOR. Już czas Palomidzie, poszukać twoich sióstr... Zdziwią się na twój widok...

ALLADYNA. Codziennie wychodziły aż do zakrętu gościńca. Chodziłam z niemi, ale nie spodziewały się jeszcze...

ABLAMOR. Chodźcie; Palomides jest okryty pyłem i musi być bardzo znużony. Mamy sobie zbyt wiele do powiedzenia, by mówić tutaj... Odłóżmy to do jutra... Przysłowie twierdzi, że ranek mędrszy jest od wieczora... Widzę, że drzwi pałacu stoją otworem; zdają się nas zapraszać...

ALLADYNA. Nie mogę stłumić obawy, ilekroć wracam do pałacu... On taki wielki, a ja jestem tak mała, że się w nim gubię... A potem te wszystkie okna na morze... Nie podobna ich zliczyć... Te korytarze, kręcące się bez celu i inne, bez zakrętów, co przepadają wśród murów... I sale, do których wejść nie mam odwagi...

PALOMIDES. Wejdziemy wszędzie...

ALLADYNA. Zdaje się, że nie jestem stworzoną, by w nim mieszkać i że on też nie dla mnie zbudowany... Kiedyś zabłądziłam... Otworzyłam trzydzieści drzwi, nim odnalazłam światło dzienne... Lecz i tak nie mogłam wyjść... ostatnie rozwarły się na staw... A te sklepienia, zimne przez całe lato, i galerye, co wciąż się zchodzą i rozchodzą... Są tam schody, które nigdzie nie prowadzą i tarasy, z których nic nie widać...

ABLAMOR. Tak jak tego wieczoru nie mówiłaś jeszcze nigdy...
(*Wychodzą*).

AKT II.

SCENA I.

Alladyna z czołem opartem o jedno z okien, wychodzących na park. Wchodzi Ablamor.

ABLAMOR. Alladyno...

ALLADYNO. (*Odwracając się nagle*) Co takiego?

ABLAMOR. O! jakaś ty blada... czyś cierpiąca?

ALLADYNA. Nie.

ABLAMOR. Cóż tam takiego w parku? — Patrzyłaś na aleę wodotrysków zaczynającą się pod twemi oknami? Są wspaniałe i niezmęczone. Wznosiły się kolejno po śmierci każdej z mych córek. W nocy słyszę ich śpiew w ogrodzie... Przywodzą mi na myśl osoby, które przedstawiają; mogę nawet rozróżnić ich głosy...

ALLADYNA. Słyszałam już o tem...

ABLAMOR. Wybacz mi, powtarzam po kilka razy to samo i pamięć zaczyna mnie zawodzić... To wcale nie z powodu wieku; nie jestem jeszcze starcem, dzięki Bogu; ale królowie mają tysiące trosk. Palomides opowiadał mi swoje przygody...

ALLADYNA. Ach!

ABLAMOR. Nie dopiął żadnego ze swych zamiarów. Dzisiaj młodzi nie mają już woli. — On mnie niepokoi. Wybrałem go dla mej córki z pośród tysiąca innych. Trzeba jej było duszy równie jak ona głębokiej. — Nie postąpił w niczem karygodnie, ale spodziewałem się po nim czegoś więcej... I cóż ty sądzisz?

ALLADYNA. O czem?

ABLAMOR. O Palomidzie...

ALLADYNA. Widziałam go tylko przez jeden wieczór...

ABLAMOR. On mnie niepokoi. — Wszystko mu się udawało dotychczas. Cokolwiek przedsięwziął, spełniał bezwątpienia. — Z niebezpieczeństw wychodził bez trudu, a przecież inni drzwi nawet nie mogą otworzyć, by za niemi nie znaleść śmierci. — Był z tych, przed którymi wypadki zdają się czołgać na klęczkach. Lecz od jakiegoś czasu coś się popsuło. Zdawałoby się, zbladła jego szczęśliwa

gwiazda i za każdym krokiem oddala się od swojej dawnej drogi. — Nie wiem czemu to przypisać. — On tego pewnie nie widzi, lecz ludzie mogą to spostrzedz... Ale mówmy o czem innem. Noc nadchodzi i widzę cień jej na murach. Jeśli chcesz, to jak co wieczór pójdziemy razem, aż do lasków Astolatu?

ALLADYNA. Nie wyjdę tego wieczoru.

ABLAMOR. Więc zostaniemy tutaj, jeśli wolisz. A jednak powietrze jest ciche i wieczór bardzo piękny. (*Astolena drży, ale on tego nie spostrzega*). Kazałem zasadzić kwiaty wzdłuż żywopłotów i chciałbym ci je pokazać...

ALLADYNA. Nie, nie dzisiaj... jeżeliś łaskaw... Lubię bardzo tam chodzić z tobą... powietrze takie czyste, a drzewa... ale nie dzisiaj... (*Tuląc się z płaczem do piersi starca*) Jestem trochę cierpiąca...

ABLAMOR. Co ci to? Słaniasz się... Zawołam...

ALLADYNA. Nie, nie... To nic... Już przeszło...

ABLAMOR. Usiądź. Poczekaj...

(*Biegnie ku drzwiom w głębi i otwiera je na oścież. Widać naprzeciw Palomidesa siedzącego na ławce. Nie miał czasu odwrócić oczu. Ablamor bez słowa wpija w niego wzrok. Potem powraca do pokoju. Palomides wstaje i oddala się korytarzem, tłumiąc odgłos kroków. Oswojony baranek wymyka się z komnaty, nim to zdołali spostrzedz).*

SCENA II.

Most zwodzony nad fosą otaczającą pałac.

Na przeciwległych końcach mostu ukazują się równocześnie Palomides i Alladyna z oswojonym barankiem. — Król Ablamor wygląda z okna baszty.

PALOMIDES. Wychodzisz Alladyno? — Ja właśnie wracam. Idę z polowania. — Deszcz padał.

ALLADYNA. Jeszcze nigdy nie przeszłam tego mostu.

PALOMIDES. Wiedzie do lasu. Chodzą tędy rzadko. Wszyscy wolą robić wielkie koło. Przypuszczam, że trwożą ich rowy, głębsze tutaj, niż gdziekolwiek i czarna, z gór spływająca woda, co wrze strasznie wśród murów, nim wpadnie do morza. Tu ona gniewa się wiecznie, ale chodniki są tak wysoko, że ledwie ją widać. To najbardziej opuszczone skrzydło pałacu. Ale w tej stronie las jest piękniejszy, starszy i większy, niż wszystkie, jakie widziałaś. Pełno w nim drzew niezwykłych i kwiatów, co zasiewają się same. — Czy pójdziesz?

ALLADYNA. Nie wiem... Trwogą przejmuje mnie woda, co się gniewa.

PALOMIDES. Chodź, chodź. Gniewa się bez powodu. Spójrz na twego baranka. Patrzy na mnie, jakby chciał tu przybiedz... Chodź, chodź...

ALLADYNA. Nie wołaj go... wyrywa mi się...

PALOMIDES. Chodź, chodź...

(*Baranek wymyka się z rąk Alladyny i biegnie w podskokach ku Palomidesowi, lecz pośliznąwszy się na pochyłości mostu spada w fosę.*

ALLADYNA. Co się stało? — Gdzie on?

PALOMIDES. Pośliznął się: Wpadł w głąb wiru. Nie patrz... Już napróżno...

ALLADYNA. Uratujesz go przecie?

PALOMIDES. Uratować? Ależ spójrz, już jest w środku wiru. Za chwilę wpadnie do podziemia i Bóg nawet nie ujrzy go więcej...

ALLADYNA. Idź stąd! Idź stąd!

PALOMIDES. Dla czego?

ALLADYNA. Odejdź stąd! — Nie chcę cię już więcej widzieć!...

(*Ablamor wychodzi nagle, chwyta Alladynę i bez słowa pociąga ją za sobą*).

SCENA III.

Komnata w pałacu.

Ablamor i Alladyna.

ABLAMOR. Widzisz, Alladyno, ręce nie drżą mi wcale, serce bije, jak u śpiącego dziecka, a mego głosu nigdy nie uniósł gniew. Nie mam żalu do Palomidesa, choć to, co uczynił, nie zasługuje na przebaczenie. A na ciebie któż mógłby się gniewać? Słuchasz praw, których nie rozumiesz sama i nie mogłaś inaczej postąpić. Nie będę mówił z tobą o tem, co zaszło kiedyś nad rowem otaczającym pałac i o tem wszystkiem, co mogła mi wyjawić niespodziewana śmierć baranka, gdybym choć chwilę chciał wierzyć w przepowiednie. Lecz wczoraj wieczorem zauważyłem, jak całowaliście się pod oknem Astoleny. Byłem właśnie z nią w pokoju. Ona ma duszę, która tak bardzo się lęka łzą, lub najlżejszem drgnięciem powiek zakłócić szczęście swoich bliskich, że nie dowiem się nigdy, czy zauważyła wraz ze mną ten pocałunek nieszczęsny. Ale wiem, jak głęboko może cierpieć. Nie pytam cię o nic, czegobyś nie mogła mi wyjawić, chcę się tylko dowiedzieć, czy miałaś jaki cel ukryty, towarzysząc Palomidesowi pod okno, w którem mogliście nas dostrzedz. Odpowiedz mi bez obawy, wiesz naprzód, że wszystko przebaczę.

ALLADYNA. Nie całowałam go.

ABLAMOR. Co? Nie całowałaś Palomidesa i Palomides nie całował ciebie?

ALLADYNA. Nie.

ABLAMOR. Ach!... Słuchaj: Przyszedłem, aby przebaczyć ci wszystko... Sądziłem, że w postępowaniu twojem wola i świadomość nie brały udziału, jak się to najczęściej zdarza w podobnych wypadkach. Ale teraz muszę wiedzieć o wszystkiem. Kochasz Palomidesa i całowałaś go w moich oczach...

ALLADYNA. Nie.

ABLAMOR. Nie odchodź. Jam taki stary. Nie uciekaj...

ALLADYNA. Ja nie uciekam.

ABLAMOR. Ach! Ach! Nie uciekasz, bo myślisz, że moim starym rękom braknie mocy!... Znajdą

one jeszcze siłę, by mimo wszystko wydrzeć tajemnicę; (*chwyta ją w ramiona*) mogłyby jeszcze walczyć przeciwko wszystkim twoim wybranym... (*Wykręca jej ręce w tył*) Ach! Milczysz!... Nadejdzie jednak chwila, że dusza cała wytryśnie, jak strumień czystej wody z głębi boleści...

ALLADYNA. Nie. Nie!

ABLAMOR. Jeszcze... Nie dobiliśmy do brzegu, przeprawa jest bardzo długa — a naga prawda kryje się wśród skał... A może ona już blisko? Dostrzegam jej błyski w twych oczach i jej świeże tchnienie oblewa mi twarz... Ach! Alladyno! Alladyno! (*Uwalnia ją nagle*). Słyszałem... Twe kości zagruchotały, jak u małego dziecka... Czy nie zrobiłem ci co złego?... Wstań, nie klęcz przedemną... Raczej ja padnę na kolana (*klęka*). Jestem taki nieszczęśliwy. Trzeba mieć litość.... Nie za siebie tylko przecież proszę... Mam tylko jednę biedną córkę... Wszystkie pomarły... Miałem ich siedem w koło siebie... Były piękne i pełne szczęścia, a nie zobaczę ich więcej... Jedyna, która mi pozostała, zamierała już także... Nie kochała życia... Ale pewnego dnia spotkało ją coś zgoła nieoczekiwanego i zauważyłem, że straciła pragnienie śmierci... Nie żądam chyba czegoś niemożliwego...

(*Alladyna płacze i nic nie odpowiada*).

SCENA IV.

Komnata Astoleny.

Astolena i Palomides.

PALOMIDES. Kilka miesięcy temu, Astoleno, gdy spotkałem cię przypadkiem, zdawało mi się, że znalazłem wreszcie to, czego szukałem przez długie lata... Zanim poznałem ciebie, nie miałem zupełnie pojęcia, czem może być dobroć zawsze serdeczna i doskonała prostota duszy wyższej. Byłem do głębi wzruszony i wydawało mi się, że po raz pierwszy spotykam człowieka. Możnaby powiedzieć, że żyłem przedtem w zamkniętym pokoju, który ty otworzyłaś. I przejrzałem nagle jakiemi powinny być dusze innych ludzi i jaką moja staćby się mogła. Potem poznawałem cię coraz lepiej. Patrzyłem na twoje postępowanie, a wreszcie i inni uczyli mnie, kim jesteś. Były wieczory, że opuszczałem cię bez słowa i płakałem z uwielbienia w jakimś zakątku pałacu, dlatego tylko, że w najprostszy sposób podniosłaś oczy, zrobiłaś jakiś drobny, niedostrzegalny ruch, albo uśmiechnęłaś się bez widocznego powodu, lecz w chwili, kiedy dusze wszystkich twoich bliskich z utęsknieniem oczekiwały tego od ciebie. Tylko ty jedna wiedziałaś o tych chwilach, bo rzecby można, że jesteś duszą wszystkiego i nie wierzę, by ktoś, co nie zbliżył się do ciebie, mógł pojąć, co to jest prawdziwe życie. Dzisiaj przychodzę ci powiedzieć o wszystkiem, ponieważ zrozumiałem, że nigdy nie stanę się takim, jak pragnąłem... Zaszedł przypadek — a może ja sam wszedłem na tę drogę, bo nie wiadomo nam nigdy, czy działamy dobrowolnie, czy też przypadek nas spotyka. — Zaszedł przypadek, który otworzył mi oczy w chwili, gdy mogliśmy się nawzajem unieszczęśliwić i zrozumiałem, że musi w tem tkwić coś bardziej niepojętego, niż piękność duszy najpiękniejszej, lub najpiękniejszej twarzy, a tak potężnego, że mimowoli zmusza mnie do posłuszeństwa...
Nie wiem, czy mnie zrozumiałaś. Jeżeli zrozumiesz, miej litość nademną... Już sobie wszystko powiedziałem, co można było powiedzieć... Wiem, co tracę, bo jej dusza jest wobec twojej duszą dziecka, biednego, słabego dziecka, a przecież nie mogę się oprzeć...

ASTOLENA. Nie płacz... Wiem dobrze, że są rzeczy niezależne od woli... Nie wątpiłam, że przyjdziesz... Istnieją prawa silniejsze od praw dusz naszych, o których tyle mówimy... (*Obejmując go nagle*). Lecz ja cię kocham coraz bardziej, mój biedny Palomidzie...

PALOMIDES. Ja cię kocham także... więcej, niż tę w której się zakochałem. I ty płaczesz, jak ja?

ASTOLENA. Te łzy nic nie znaczą... nie zasmucaj się... Płaczę tak, bo jestem kobietą, a podobno nasze łzy nie są bolesne... Widzisz, już je powstrzymałam... Wiem dobrze, co to było... Czekałam przebudzenia... Nadeszło i mogę oddychać z mniejszym niepokojem, bo nie jestem już szczęśliwą... Lecz teraz musicie powziąć jasny plan dalszego postępowania, bo przypuszczam, że mój biedny ojciec już coś zaczyna podejrzewać.

(*Wychodzą*).

AKT III.

SCENA I.

Komnata w pałacu.

Ablamor. W głębi sali, na progu drzwi niedomkniętych Astolena.

ASTOLENA. Przychodzę do ciebie, mój ojcze, wiedziona jakimś wewnętrznym nakazem, któremu już dłużej nie mogę się opierać. Mówiłam ci, co działo się w mej duszy, kiedy spotkałam Palomidesa. On nie był takim, jak wszyscy... Dzisiaj przychodzę prosić cię o pomoc... bo nie wiem sama, co mu mam powiedzieć... Przekonałam się, że nie umiem kochać... On pozostał, jakim był dawniej, to tylko ja się zmieniłam, a może nie zdołałam zrozumieć... Ponieważ więc nie mogę pokochać, jak marzyłam, tego, którego wybrałam z pośród wszystkich, trzeba, by me serce było zamknięte na zawsze... Widzę to dzisiaj... Nigdy już nie pomyślę o miłości i zobaczysz, że będę żyła z tobą, zdala od smutków i niepokoju... Czuję, że będę szczęśliwą...

ABLAMOR. Zbliż się Astoleno. Nie zwykłaś dawniej mówić tak do twego ojca. Wyglądasz na progu tych drzwi uchylonych, jakbyś się gotowała do ucieczki... A rękę trzymasz na kluczu, jakbyś chciała zamknąć przedemną na zawsze tajemnicę swego serca. Wiesz dobrze, że nie zrozumiałem tego, co chciałaś mi powiedzieć i że słowa nie mają najmniejszego znaczenia, jeśli dusze są zbyt daleko, by mogły działać na siebie. Przybliż się jeszcze i nie mów już nic do mnie. (*Astolena zbliża się powoli*). Gdy dusze się zetkną, wiedzą o sobie wszystko, choć usta się nie poruszą. Zbliż się... Nie dosięgły się jeszcze, bo na tak niewielką przestrzeń działają ich promienie!... (*Astolena zatrzymuje się*). Nie śmiesz? — Wiesz także, dokąd można ci się zbliżyć? — A więc ja sam podejdę... (*Zbliża się wolnym krokiem do Astoleny, potem staje i patrzy na nią długo*). Przejrzałem cię Astoleno...

ASTOLENA. Ojcze! (*Wybucha łkaniem w objęciach starca*).

ABLAMOR. Widzisz, że to wszystko było niepotrzebne...

SCENA II.

Pokój w pałacu.

Wchodzi Alladyna i Palomides.

PALOMIDES. Jutro wszystko będzie gotowe. Nie możemy zwlekać dłużej. Jak szalony biega po korytarzach pałacu. Spotkałem go przed chwilą. Popatrzył na mnie w milczeniu, przeszedłem, a gdy się obejrzałem, spostrzegłem, jak śmiał się ponuro, brzęcząc swymi kluczami. Gdy zobaczył, że spoglądam na niego, uśmiechnął się do mnie z pozorami przyjaźni... Musiał powziąć jakiś skryty zamiar... Jesteśmy w rękach gospodarza, którego umysł poczyna słabnąć... Jutro będziemy daleko... Tam kraje są wspaniałe, podobne do twojego... Astolena przygotowała już ucieczkę dla nas i dla moich sióstr...

ALLADYNA. Cóż ona na to?

PALOMIDES. Nic, nic... Zobaczysz okolice zamku mego ojca — Po dniach kilku przeprawy przez morze i lasy. — Zobaczysz jeziora i góry... nie takie, jak tutejsze, pod niebem podobnem do sklepienia groty, okryte czarnemi drzewami, które konają od nawałnic... Pod naszem niebem giną wszelkie obawy, lasy nigdy nie zasypiają, a kwiaty nie przestają kwitnąć...

ALLADYNA. Czy płakała?

PALOMIDES. Czemu pytasz o to?... Są rzeczy, o których mówić nie mamy prawa, czy rozumiesz?... jej życie nie ma nic wspólnego z naszem biednem istnieniem, a miłość może się zbliżyć do niej tylko w najgłębszem milczeniu... Gdy się nad tem zastanawiam, wydaje mi się, że wobec niej wyglądamy, jak dwoje żebraków w łachmanach... Ale odejdź już... odejdź... Mógłbym ci co powiedzieć...

ALLADYNA. Palomidzie... Co się stało?

PALOMIDES. Odejdź już... odejdź... Widziałem łzy, co głębiej, niż z oczu płynęły... Jeszcze coś więcej tkwi w tem... Zapewne przecież my mamy słuszność... Lecz jakże żałuję, że musimy mieć taką słuszność, mój Boże!... Powiem ci jutro... Do jutra... Do jutra...

(*Wychodzą w przeciwne strony*).

SCENA III.

Korytarz przed komnatą Alladyny.

Wchodzi Astolena i siostry Palomidesa.

ASTOLENA. Konie czekają w lesie, a Palomides nie chce uciekać... choć wasze i jego życie znajduje się w niebezpieczeństwie... Nie poznaję wprost mego biednego ojca. Jakieś przywidzenie zakłóca jego umysł. Już od trzech dni chodzę za nim krok w krok, kryjąc się wśród filarów i murów, bo nie znosi tego, by mu ktokolwiek towarzyszył. Dzisiaj znowu z pierwszym brzaskiem poranku zaczął błądzić po krużgankach i salach pałacu, wzdłuż rowów i wałów, brzęcząc wielkimi, złotymi kluczami, które kazał zrobić i śpiewając na cały głos dziwną pieśń, której refren: „Idź, dokąd oczy poniosą cię“ musiał dobiedz aż do waszych pokojów. Ukrywałam dotąd przed wami wszystko, co się stało, bo nie trzeba mówić bez powodu o takich rzeczach. Otóż zdaje się, że zamknął

Alladynę w tej komnacie, lecz nikt nie wie, czy jej zrobił co złego. W nocy, gdy oddalił się na chwilę, nadsłuchiwałam pod drzwiami, ale z pokoju nie doszedł mnie nawet najlżejszy szelest... A czy wy co słyszycie?...

JEDNA Z SIÓSTR PALOMIDESA. Nie. — Słyszę tylko, jak wiatr szeleści w szczelinach drzewa.

DRUGA SIOSTRA. Zdaje mi się, że jak się wsłuchać dobrze, można odróżnić dźwięk wahadła zegaru.

TRZECIA SIOSTRA. Lecz któż to jest, ta mała Alladyna i za co on się mści na niej?

ASTOLENA To mała niewolnica grecka, pochodząca z głębi Arkadyi... On się nie mści, ale... Czy słyszycie? — Mój ojciec... (*Słychać śpiew z oddali*). Ukryjcie się za filarami... On nie pozwala nikomu przechodzić przez ten korytarz. — (*Ukrywają się. Wchodzi Ablamor, śpiewając i dzwoniąc pękiem kluczy*).

ABLAMOR (*śpiewa*):

Nieszczęście miało trzy złote klucze...
— On nie wyzwolił królowej, nie —
Nieszczęście miało trzy złote klucze...
Idź, dokąd oczy poniosą cię.

(*Znękany siada na ławce przy drzwiach, wiodących do komnaty Alladyny. Nuci jeszcze przez chwilę, lecz wnet zasypia, opuściwszy ręce, z głową wtył przechyloną*).

ASTOLENA. Chodźcie, chodźcie; tylko bez szmeru. Usnął na ławce. — O! mój biedny, stary ojcze! Jak włosy mu zbielały przez tych dni kilka! Jest tak osłabiony i taki nieszczęśliwy, że sen nawet nie może go ukoić. Już od trzech dni nie odważyłam się spojrzeć mu w oczy...

JEDNA Z SIÓSTR PALOMIDESA. Śpi głęboko...

ASTOLENA. Śpi głęboko, lecz widać, że duch jego nie spocznie nawet na chwilę... Słońce zaczyna drażnić jego powieki... Zasłonię mu twarz jego płaszczem...

DRUGA SIOSTRA. Nie, nie. Nie dotykaj go... mógłby się nagle przebudzić...

ASTOLENA. Ktoś nadchodzi korytarzem. Chodźcie, chodźcie, stańcie przed nim... Zasłońcie go... Nie można, by ktoś obcy widział go w takim stanie...

JEDNA Z SIÓSTR PALOMIDESA. To Palomides.

ASTOLENA. Zakryję jego biedne oczy... (*Zakrywa twarz Ablamora*). — Nie chcę nawet, by Palomides zobaczył go takim... Jest zbyt nieszczęśliwy.

(*Wchodzi Palomides*).

PALOMIDES. Cóż to takiego?

JEDNA Z SIÓSTR. Usnął na ławce.

PALOMIDES. Szedłem za nim niespostrzeżony... Czy nic nie mówił?...

ASTOLENA. Nie; ale widzisz, ile przecierpiał...

PALOMIDES. Czy ma klucze?

DRUGA SIOSTRA. Trzyma w ręce...

PALOMIDES. Wezmę mu je.

ASTOLENA. Co chcesz uczynić? O! nie zbudź go... Już od trzech nocy błądzi po pałacu...

PALOMIDES. Otworzę mu dłoń, tak, że tego nie poczuje... Nie podobna, byśmy dłużej zwlekali... Bóg wie, co on zrobił... Sam nam przebaczy, gdy odzyska rozsądek... Och! Och! jakże jego ręka słaba...

ASTOLENA. Ostrożnie! Ostrożnie!

PALOMIDES. Mam klucze. — Który? Muszę otworzyć ten pokój.

JEDNA Z SIÓSTR. Och! boję się... nie otwieraj jeszcze... Palomidzie...

PALOMIDES. Zostańcie tutaj... Nie wiadomo, co mogę tam znaleść... (*Idzie ku drzwiom, otwiera i wchodzi do komnaty*).

ASTOLENA. Czy ona tam jest?

PALOMIDES (*w komnacie*). Nic nie widać... okiennice zamknięte...

ASTOLENA. Ostrożnie Palomidzie... Czy chcesz, bym weszła pierwsza? Twój głos drży...

PALOMIDES (*w komnacie*). Nie, nie... Widzę promień słońca wpadający przez szpary okiennicy.

JEDNA Z SIÓSTR. Tak, dzień dzisiaj ogromnie słoneczny.

PALOMIDES (*wybiegając nagle z pokoju*). Chodźcie! Chodźcie... Zdaje mi się, że ona już...

ASTOLENA. Widziałeś ją?

PALOMIDES. Leży na łóżku... Bez ruchu... Zdaje mi się, że... Chodźcie! Chodźcie! (*Wszyscy wchodzą do pokoju*).

ASTOLENA i SIOSTRY PALOMIDESA. Jest tutaj... Nie, nie, jeszcze nie umarła... Alladyno! Alladyno!... Och! Och! biedne dziecko!... Nie krzyczcie tak... zemdlała... Włosy ma zawiązane na ustach... a ręce skrępowane na plecach... Skrępowane jej włosami... Alladyno! Alladyno!... Każcie poszukać wody...

(*Ablamor obudzony staje na progu*).

ASTOLENA. Mój ojciec jest tutaj!...

ABLAMOR (*zbliżając się do Palomidesa*). To ty otworzyłeś drzwi tego pokoju?

PALOMIDES. Tak, ja... Ja to zrobiłem — i cóż — i cóż z tego? Czyż miałem pozwolić, żeby umarła w mych oczach?... Popatrz, co uczyniłeś... Alladyno... Nie bój się... Otwiera trochę oczy... Ja nie chcę...

ABLAMOR. Nie krzycz. . Nie krzycz tak... Chodźcie, otworzymy okiennice... Ciemno tutaj. Alladyno .. Już wstała. Alladyno, chodź także... Popatrzcie moje dzieci, jak czarno w pokoju. Tak tutaj czarno, jakbyśmy się znajdowali tysiąc stóp pod ziemią. Ale otworzę okiennice i zobaczycie! Całą jasność słońca i nieba!... Nie trzeba na to wielkiego wysiłku... A światło jest pełne dobrej woli... Zawsze posłusznie przychodzi na wezwanie... Czy widzicie wysepki na rzece, pełne kwietnych łąk... Niebo dzisiaj jest czarą z kryształu... Alladyno, Palomidzie, spójrzcie tylko... Zbliżcie się oboje do raju... Uściskajcie się w nowej jasności... Nie mam do was żalu, spełniacie wolę przeznaczenia, a ja teraz także... Wychylcie się na chwilę z otwartego okna i popatrzcie jeszcze na słodycz zieleni... (*Milczenie. Bez słowa zamyka napowrót okiennice*).

AKT IV.

Ogromne podziemne groty.

Alladyna i Palomides.

PALOMIDES. Zawiązali mi oczy, skrępowali ręce.

ALLADYNA. Skrępowali mi ręce, zawiązali oczy... Moje ręce pewno krwawią...

PALOMIDES. Poczekaj. Dziś dopiero błogosławię swą siłę... czuję, że węzły zaczynają ustępować... Jeszcze jeden wielki wysiłek i moje pięści się wyzwolą! Jeszcze jeden wielki wysiłek. Mam znowu ręce! (*Zdzierając opaskę*) i oczy!...

ALLADYNA. Widzisz?

PALOMIDES. Tak.

ALLADYNA. Gdzie jesteśmy?

PALOMIDES. Gdzie jesteś?

ALLADYNA. Tutaj. — Czy mnie nie widzisz?

PALOMIDES. Moje oczy płaczą jeszcze od nacisku opaski... Nie jesteśmy jednak w ciemnościach... Czy to ty się poruszasz tam, gdzie nieco widniej?

ALLADYNA. Jestem tutaj, chodź.

PALOMIDES. Stoisz na samym brzegu rozpadliny, z której bije na nas jasność. — Nie ruszaj się. Nie mogę rozejrzeć się dobrze w twem otoczeniu. Moje oczy nie zapomniały jeszcze opaski. Tak ją ścisnęli, że mi otarła powieki.

ALLADYNA. Chodź. Węzły mnie duszą. Nie mogę czekać dłużej...

PALOMIDES. Słyszę tylko głos wychodzący z światłości...

ALLADYNA. Gdzie jesteś?

PALOMIDES. Sam dobrze nie wiem. Idę jeszcze w ciemnościach. Mów ciągle, bym mógł wreszcie cię odszukać. Zdajesz się być na brzegu bezgranicznej jasności...

ALLADYNA. Chodź! Chodź! Cierpiałam bez skargi, lecz już nie mogę dłużej...

PALOMIDES (*posuwając się poomacku*). Tyś tutaj? Myślałem, że o wiele dalej!... Łzy mnie zmyliły. Jestem tutaj i widzę ciebie. Och! Ręce twe poranione! Pokrwawiły suknię, a węzły wpiły się w ciało. Nie mam przy sobie broni. Zabrali mi sztylet. Muszę je zerwać. Czekaj — czekaj. Już mam węzły.

ALLADYNA. Zerwij wpierw opaskę, co mnie oślepia...

PALOMIDES. Nie mogę... Nie widzę... Zdaje mi się, że jest zasnuta siatką złotych nici...

ALLADYNA. Więc ręce, ręce!

PALOMIDES. Użyli jedwabnych sznurów... Czekaj, węzły się rozluźniają... Sznur okręcony kilkanaście razy... Ot tak... Ot tak — O! Twoje ręce we krwi... Wyglądają, jak martwe...

ALLADYNA. Nie, nie!... Żyją, żyją! Widzisz!...

(*Uwolnionemi zaledwie rękoma otacza szyję Palomidesa i ściska go namiętnie*).

PALOMIDES. Alladyno!

ALLADYNA. Palomidzie!

PALOMIDES. Alladyno, Alladyno...

ALLADYNA. Jestem szczęśliwa!... Czekałam tak długo!...

PALOMIDES. Bałem się przyjść...

ALLADYNA. Jestem szczęśliwa... i pragnę cię widzieć...

PALOMIDES. Zawiązali opaskę, niby przyłbicę... Nie odwracaj się: znalazłem koniec złotej nici...

ALLADYNA. O nie, ja się obrócę. (*Obraca się, by znowu go uścisnąć*).

PALOMIDES. Ostrożnie. Nie ruszaj się. Boję się, by cię nie zranić...

ALLADYNA. Zerwij ją! Nic się nie bój. Bardziej już niepodobna cierpieć!...

PALOMIDES. Ja też pragnę cię ujrzeć...

ALLADYNA. Zerwij ją! Już dłużej nie zniosę bólu... Zerwij ją! Czy nie widzisz, że lepiej umrzeć... Gdzie jesteśmy?

PALOMIDES. Zobaczysz, zobaczysz... To są nieprzeliczone groty... Wielkie, błękitne sale, lśniące filary i głębokie sklepienia...

ALLADYNA. Dlaczego nie odpowiadasz na moje pytanie?

PALOMIDES. Cóż mnie to obchodzi, gdzie jesteśmy, jeżeli jesteśmy razem?...

ALLADYNA. Czy mnie już mniej kochasz?

PALOMIDES. Cóż znowu?

ALLADYNA. Wiem dobrze, gdzie jestem, gdy jestem na twem sercu!... Lecz zerwij opaskę... Nie chcę, jak ślepa, wstępować w twą duszę... Co to ma znaczyć, Palomidzie? Nie śmiejesz się, gdy ja się śmieję. Nie płaczesz, kiedy ja płaczę. Nie klaszczesz w dłonie, kiedy ja klaszczę i nie zadrżysz, chociaż ja mówię, drżąc do głębi serca... Opaska! Opaska!... Chcę widzieć!... Ot tak, ot tak!... Przez włosy!... (*Zrywa opaskę*). O!...

PALOMIDES. Widzisz?

ALLADYNA. Tak... widzę tylko ciebie...

PALOMIDES. Co ci to Alladyno? Tak się przytulasz do mnie, jakby cię już coś na nowo zasmuciło...

ALLADYNA. Gdzie jesteśmy?

PALOMIDES. Czemu pytasz o to z takim smutkiem?

ALLADYNA. Nie. Wcale nie jestem smutną; lecz z trudem otwieram oczy...

PALOMIDES. Zdawałoby się, że twa radość potknęła się o me słowa podobnie, jak dziecię, które wybiegając, potknie się o próg domu. Nie obracaj się... Boję się, byś mi nie znikła. Boję się, że to tylko sen...

ALLADYNA. Gdzie jesteśmy?

PALOMIDES. Jesteśmy w grotach, których nigdy nie widziałem... Czy nie zdaje ci się, że świa-

tłość wzrasta? — Gdy otworzyłem oczy, nie mogłem niczego rozróżnić, a teraz wszystko się zwolna odkrywa. Mówiono mi nieraz o wspaniałych grotach, nad któremi wznoszą się pałace Ablamora. To zapewne te właśnie. Nikt tu nie schodził. Król tylko ma od nich klucze. Podobno morze zalewa najniższe i to pewnie jego blask tak nas oświeca... Myśleli, że pogrzebią nas w wiecznej nocy. Zeszedłszy tutaj z pochodniami i łuczywem widzieli tylko ciemności, a tymczasem jasność biegnie na nasze spotkanie, właśnie dlatego, że nie mamy ze sobą żadnego światła. Wzmaga się bez przerwy... Jestem pewny, że jutrzenka przenika ocean i wskróś wszystkie jego zielone fale wysyła aż do nas najczystszy uśmiech swej dziecinnej duszy...

ALLADYNA. Czy długo już znajdujemy się tutaj?

PALOMIDES. Nie wiem tego... Dopóki ciebie nie usłyszałem, nie robiłem najmniejszych wysiłków...

ALLADYNA. Nie wiem, jak się to stało. Spałam w pokoju, gdzie mnie znalazłeś, a gdy się obudziłam, miałam już oczy zawiązane i obie ręce przykrępowane do paska.

PALOMIDES. Ja także spałem. Nic nie słyszałem, a opaskę założono mi na oczy wcześniej, nim zdołałem je otworzyć. Walczyłem w ciemnościach, lecz byli silniejsi odemnie... Musiałem przechodzić pod niskiemi sklepieniami, bo czułem chłód ich na plecach. Czy nikt nic nie powiedział?

ALLADYNA. Nie; nikt nic nie mówił. Słyszałam, że ktoś płakał idąc; potem zemdlałam...

PALOMIDES (*całując ją*). Alladyno!

ALLADYNA. Jak ty dziwnie mnie całujesz...

PALOMIDES. Nie zamykaj oczu, gdy cię tak całuję... Chcę widzieć pocałunki, drżące w twem sercu i tę rosę, co wstaje z twej duszy... Już nie znajdziemy pocałunków, jako te...

ALLADYNA. Zawsze, zawsze!...

PALOMIDES. Nie, nie; nie całuje się dwa razy na łonie śmierci... Jakaś ty piękna!... Pierwszy raz widzę cię zbliska... To dziwne, wydawałoby się, że przechodząc o dwa kroki od siebie można się widzieć, lecz w chwili zetknięcia warg wszystko się zmienia... Ot tak; Teraz cię uwolnię z objęć... Rozkładam ramiona by podziwiać cię, jakbyś nie była już moją i znowu zbliżam je, aż tak, że dotykam twych ust i wiem już tylko o wiecznem szczęściu... Brakowało nam tego nadziemskiego światła! (*Całuje ją znowu*). Ach! Co to? Ostrożnie, znajdujemy się na grzbiecie skały zwisającej ponad wodą, z której blask bije na nas... Nie cofaj się... Była chwila... Nie obracaj się zbyt gwałtownie... Byłem oślepiony...

ALLADYNA. (*Obracając się i patrząc na błękitną wodę, z której blask bije na nich*). O!...

PALOMIDES. Zdawałoby się, że niebo spłynęło aż tutaj...

ALLADYNA. Pełno w niej kwiatów nieruchomych...

PALOMIDES. Pełno w niej kwiatów nieruchomych i dziwnych... Czy widzisz największy, rozkwitający pod innymi? Możnaby powiedzieć, że żyje tylko harmonią... A woda... Czyż to ma być woda?... Zdaje się być piękniejszą, czystszą i bardziej błękitną, niż wszystkie wody ziemi...

ALLADYNA. Nie śmiem w nią patrzeć dłużej...

PALOMIDES. Spójrz, w około nas coraz bardziej się rozjaśnia... Światło już się nie waha i cału-

jemy się w przedsionkach nieba... Czy widzisz klejnoty sklepień, pijanych życiem, co zdają się do nas uśmiechać i tysiące, tysiące płomiennych róż błękitnych, co zakwitają wzdłuż filarów...

ALLADYNA. O!... Słyszałam!...

PALOMIDES. Co?

ALLADYNA. Jakiś łomot wśród skał...

PALOMIDES. Nie, nie; to złote wrota nowego raju otwierają się w duszach naszych i skrzypią na zawiasach!...

ALLADYNA. Posłuchaj... znowu, znowu!...

PALOMIDES (*głosem nagle zmienionym*). Tak; rzeczywiście... W głębi najbardziej błękitnego sklepienia...

ALLADYNA. Oni idą nas...

PALOMIDES. Słyszę brzęk żelaza o skałę... Zamurowali drzwi, albo nie mogą ich otworzyć. Teraz oskardy zgrzytają o kamień... Jego duch przeczuł, że byliśmy szczęśliwi...

(*Cisza; wtem jeden głaz odrywa się z głębi sklepienia i promień dziennego światła wpada do podziemia*).

ALLADYNA. O!..

PALOMIDES. To inne światło...

(*Nieruchomi i trwożni patrzą, jak inne głazy odrywają się zwolna wśród oślepiającej jasności i spadają jeden po drugim, a światło, napływające coraz potężniejszemi falami, odsłania przed nimi powoli smutek podziemia, które wydawało im się wspaniałem. Jezioro zaczarowane ciemnieje i gaśnie. Klejnoty dogorywają wkoło nich, a róże płomienne okazują się śmieciem i stosami odpadków, którymi były w istocie. Wreszcie cała ściana skały zwala się nagle w grotę. Słońce wstępuje oślepiająco. Słychać wołania i śpiewy na zewnątrz. Alladyna i Palomides cofają się*).

PALOMIDES. Gdzie jesteśmy?

ALLADYNA (*tuląc się do niego ze smutkiem*). Kocham cię jeszcze, Palomidzie...

PALOMIDES. I ja ciebie, moja Alladyno...

ALLADYNA. Nadchodzą...

PALOMIDES. (*Ogląda się wstecz, oboje cofają się jeszcze*). Ostrożnie...

ALLADYNA. Nie, nie; Na co nam już ostrożność...

PALOMIDES (*patrząc na nią*). Alladyno?...

ALLADYNA. Tak...

(*Cofają się jeszcze przed nawałą światła, czy niebezpieczeństwa. — Wreszcie braknie im gruntu pod nogami i spadają, znikając za skałą, zwisającą nad wodą podziemi teraz już ciemną. — Cisza — Astolena i siostry Palomidesa wchodzą do groty*).

ASTOLENA. Gdzie oni?

JEDNA Z SIÓSTR PALOMIDESA. Palomidzie!...

ASTOLENA. Alladyno! Alladyno!...

DRUGA SIOSTRA. Palomidzie! To my!...

TRZECIA SIOSTRA. Nie bójcie się, jesteśmy same!...

ASTOLENA. Chodźcie! Chodźcie! Przynosimy wam wolność!...

CZWARTA SIOSTRA. Ablamor uciekł...

PIĄTA SIOSTRA. Niema go już w pałacu...

SZÓSTA SIOSTRA. Nic nie odpowiadają...

ASTOLENA. Słyszałam plusk wody!... tędy, tędy!

(*Wbiegają na skałę, co zwisa nad wodą podziemną.*)

JEDNA Z SIÓSTR. Są tam!...

DRUGA SIOSTRA. Tak, tak. Na dnie czarnej wody... Objęli się.

TRZECIA SIOSTRA. Nieżywi.

CZWARTA SIOSTRA. Nie, nie. Żyją! żyją!... Spójrzcie...

INNE SIOSTRY. Na pomoc! Na pomoc!... Zawołajcie...

ASTOLENA. Nie robią najmniejszego wysiłku, by się ocalić!...

AKT V.

Korytarz.

(*Jest tak długi, że ostatnie arkady gubią się w jakimś wewnętrznym horyzoncie. Siostry Palomidesa, zgromadzone przed jednemi z niezliczonych drzwi zamkniętych, wychodzących na ten korytarz, zdają się ich strzedz. Nieco bliżej, po przeciwnej stronie, Astolena i lekarz rozmawiają przed innemi drzwiami, również zamkniętemi*).

ASTOLENA (*do lekarza*). Nie zdarzyło się dotychczas nic w tym pałacu, gdzie wszystko zdawało się spać, odkąd siostry moje pomarły. A mój biedny, stary ojciec, ścigany dziwną trwogą, gniewał się bez powodu na tę ciszę, która przecież jest najmniej niebezpieczną postacią szczęścia. Kiedyś — jego umysł poczynał już słabnąć — wyszedł na wysoką wieżę i, wyciągnąwszy drżące ramiona ku lasom i morzu, rzekł do mnie — uśmiechając się z lekką obawą, jakby poto, żeby rozzbroić mój uśmiech niedowierzania — że wzywał zewsząd przypadki, które oddawna czaiły się na widnokręgu. Przyszły niestety! Nieoczekiwanie wczesne i liczne, a kilka dni wystarczyło, by zajęły tron jego dla siebie. On padł pierwszy ich ofiarą. Śpiewając i płacząc, uciekł ku łąkom, tego samego wieczora, kiedy rozkazał porzucić w grotach Alladynkę i nieszczęśliwego Palomidesa. Nikt go już potem nie widział. Kazałam przeszukać pola, aż do wybrzeży morskich. Nie znaleziono go. Miałam nadzieję ocalenia przynajmniej tych, których męczył bezwiednie, bo był zawsze najserdeczniejszym z ludzi i najlepszym z ojców. Ale i tam, zdaje się, przyszłam zapóźno... Nie wiem, co się stało. Nie powiedzieli dotychczas niczego. Myśleli zapewne, słysząc łomot żelaza i widząc, że światło wdziera się coraz bardziej, że mój ojciec zaczął żałować tej jaśniejszej chwili, kiedy okazał im nieco łaski i, że ktoś nadchodził, by przynieść im śmierć. A może, cofając się po skale, która wisi nad jeziorem,

poślizgnęli się i spadli przez nieuwagę. Ale woda tam nie głęboka i udało nam się wydobyć ich bez trudu. Dziś ty tylko możesz coś poradzić...

(*Siostry Palomidesa zbliżyły się*).

LEKARZ. Cierpią oboje na tę samą chorobę, a tej choroby ja nie znam. — Ale mam już niewiele nadziei. Przejęło ich zimno podziemnej wody: a może była zatruta. Znaleziono w niej rozłożonego trupa baranka Alladyny. — Przyjdę jeszcze dzisiaj wieczorem. Nie trzeba im zakłócać spokoju... Życie ledwie tli w ich sercach... Nie wchodźcie do ich pokojów i nie rozmawiajcie z nimi, bo najmniejsze słówko przy ich stanie może sprowadzić śmierć... Trzeba, żeby powoli zapomnieli o sobie nawzajem.

(*Wychodzi*).

JEDNA Z SIÓSTR PALOMIDESA. Mnie się zdaje, że on umrze...

ASTOLENA. Nie, nie... nie płacz... nie umiera się tak, w jego wieku...

DRUGA SIOSTRA. Lecz czemu twój ojciec gniewał się tak niesłusznie na mego biednego brata?

TRZECIA SIOSTRA. Twój ojciec musiał kochać Alladynę.

ASTOLENA. Nie mówcie w ten sposób... Wiedział, że ja cierpiałam... Myślał, że zrobi dobrze, a mimowoli sprowadził nieszczęście... To często nam się zdarza... A może to wszystko z mojej winy... Przypominam sobie dzisiaj... Pewnej nocy płakałam przez sen... We śnie ma się niewiele odwagi. Obudziłam się... Stał przy mem łóżku i patrzył na mnie... Może to wprowadziło go w błąd..

CZWARTA SIOSTRA (*podbiegając*). Alladyna poruszyła się lekko w swoim pokoju...

ASTOLENA. Biegnijcie do drzwi... Nadsłuchujcie... Może to pielęgniarka powstała...

PIĄTA SIOSTRA (*słuchając pod drzwiami*). Nie, nie, ja znam chód pielęgniarki... to zupełnie inny szelest.

SZÓSTA SIOSTRA (*podbiegając także*). Zdaje mi się, że Palomides poruszył się także; słyszałam jego szept, jakby próbował...

GŁOS ALLADYNY (*bardzo słaby w pokoju*). Palomidzie!...

JEDNA Z SIÓSTR. Woła go!...

ASTOLENA. Uważajmy!... Idźcie pod drzwi, by Palomides nie mógł usłyszeć...

GŁOS ALLADYNY. Palomidzie!

ASTOLENA. Boże! Boże! ucisz ten głos! Palomides umrze, gdy ją posłyszy!...

GŁOS PALOMIDESA (*bardzo słaby, w innym pokoju*). Alladyno!...

JEDNA Z SIÓSTR. Odpowiada!...

ASTOLENA. Niech trzy z was tu pozostaną... A my pójdziemy pod tamte drzwi. Chodźcie, chodźcie prędko. Otoczymy ich. Będziemy próbowały ich ocalić... Przytulcie się do podwoi... Może nie posłyszą więcej...

JEDNA Z SIÓSTR. Pójdę do Alladyny.

DRUGA SIOSTRA. Tak, tak, nie pozwól jej więcej wołać.

TRZECIA SIOSTRA. Jest już i tak powodem całego nieszczęścia...

ASTOLENA. Nie wchodź... albo ja pójdę do Palomidesa... Ona miała przecież także prawo do życia, a niczem nie zawiniła ponad to, że żyła... Lecz nie módz zagłuszyć w drodze ich słów śmiercionośnych!... Jesteśmy bezbronne, biedne siostry, biedne siostry, bo ręce nie zatrzymają dusz!...

GŁOS ALLADYNY. Palomidesie, czy to ty?

GŁOS PALOMIDESA. Alladyno, gdzie jesteś?

GŁOS ALLADYNY. Czy to ty jęczysz tak daleko odemnie?

GŁOS PALOMIDESA. Czy to ty wołasz na mnie niedojrzana?

GŁOS ALLADYNY. Wydaje się, jakby głos twój zupełnie stracił nadzieję...

GŁOS PALOMIDESA. Wydaje się, jakby twój przenikła śmierć...

GŁOS ALLADYNY. Twój głos ledwo dochodzi do mego pokoju...

GŁOS PALOMIDESA. Nie słyszę już twego głosu tak, jak dawniej...

GŁOS ALLADYNY. Żal mi ciebie!...

GŁOS PALOMIDESA. Rozdzielono nas, lecz kocham cię zawsze...

GŁOS ALLADYNY. Żal mi ciebie... Czy cierpisz jeszcze?

GŁOS PALOMIDESA. Nie; już nie cierpię, lecz chciałbym cię zobaczyć...

GŁOS ALLADYNY. Nie zobaczymy się już nigdy, drzwi zamknięte...

GŁOS PALOMIDESA. Możnaby sądzić po twym głosie, że przestałaś mnie kochać...

GŁOS ALLADYNY. Nie, nie. Ja kocham cię jeszcze, lecz to tak smutno teraz...

GŁOS PALOMIDESA. Dokąd się zwracasz? Ledwie cię rozumiem...

GŁOS ALLADYNY. Zdawałoby się, że nas tysiąc mil oddziela...

GŁOS PALOMIDESA. Próbuję się podnieść, ale dusza moja jest zbyt ciężka...

GŁOS ALLADYNY. Chciałabym powstać także, lecz głowa mi opada...

GŁOS PALOMIDESA. Zdawałoby się, że mówisz, płacząc mimowoli...

GŁOS ALLADYNY. Nie; płakałam długo, ale to nie są już łzy...

GŁOS PALOMIDESA. Myślisz o czemś, czego mi nie mówisz...

GŁOS ALLADYNY. To nie były klejnoty...

GŁOS PALOMIDESA. I kwiatów też nie było naprawdę...

JEDNA Z SIÓSTR PALOMIDESA. Majaczą...

ASTOLENA. Nie, nie; wiedzą, o czem mówią...

GŁOS ALLADYNY. To światło nie miało litości...

GŁOS PALOMIDESA. Alladyno, dokąd odchodzisz, możnaby myśleć, że się oddalasz...

GŁOS ALLADYNY. Nie żal mi już promieni słońca...

GŁOS PALOMIDESA. Tak, tak, znowu zobaczymy słodycz zieleni!...

GŁOS ALLADYNY. Straciłam pragnienie życia...

(*Milczenie; potem coraz słabiej:*)

GŁOS PALOMIDESA. Alladyno!...

GŁOS ALLADYNY. Palomidzie!...

GŁOS PALOMIDESA. Alla... dyno...

(*Milczenie — Astolena i siostry Palomidesa nadsłuchują trwożnie. Potem pielęgniarka otwiera od wewnątrz drzwi pokoju Palomidesa, ukazuje się na progu, daje znak i wszystkie wchodzą do pokoju. Drzwi zamykają się z powrotem. Znowu cisza. Po chwili drzwi pokoju Alladyny otwierają się z kolei. Druga pielęgniarka wychodzi również, rozgląda się po korytarzu i nie widząc nikogo, wraca do pokoju, pozostawiając drzwi otwarte na oścież*).

MAURYCY MAETERLINCK.

PRZEŁOŻYŁ JERZY STIEBER.

Z CYKLU

„POÉMES INACHEVÈS".

Smutne, o wielkich oczach nieba pełnych dali
leżą pragnienia moje... Żar piasku je pali.

Żądze me, bestye smutne, wyczerpane na nic
czują, kiedy wieczorem gorączka je woła,
śmierć o szakalim pysku krążącą dokoła.
O smutku samotności bez końca, bez granic!

Umierają, i teraz w godzinie konania
śnią o dobroci zgasłej twojego kochania
— — — — — — — — — — — — — —
o sukniach twych dyszących wonnym czarem ciała.

Marzą, a ich pragnienia w miłości pogoni
są większe, niż zwieszony strop niebieskiej toni.
— — — — — — — — — — — — — —
Noc zeszła i godzina śmierci zawitała.

ALBERT SAMAIN.

PRZEŁOŻYŁ KONRAD LIBICKI.

EWOLUCJA KRYTYKI LITERACKIEJ WE FRANCJI

Arystoteles, głoszący (w Retoryce, Poetyce i części Problematów), że dzieła umysłu ludzkiego tak, jak dzieła natury, podlegają prawom i, że badaniem tych praw powinna zająć się nauka; uczeni aleksandryjscy Arystarch, Zoil (że wymienię najpopularniejsze tylko nazwiska), którzy stworzyli krytykę *„filologiczną“*, Longinus, którego „Traktat o wzniosłości“ stawia Fenelon wyżej od Retoryki Arystotelesa — wszyscy ci wyraziciele praworodnej, głębokiej myśli pogańskiej — mogą być uważani za twórców krytyki jako rodzaju literackiego.

Kultura katolicko-feodalna była zasadniczo obca myśli krytycznej. Wystarczy przytoczyć kilka faktów, aby dowieść, że stan ogólny umysłowości i literatury średniowiecza *nie stwarzał potrzeby* krytyki. Twórca ginął: jako indywidualność — w kaście lub korporacji, jako syn ziemi — w obłokach efemerycznych królestwa wiecznego. Artysta ówczesny tworzył dla zbawienia duszy, *ad majorem Dei gloriam;* narzucając ten cel swojej pracy, przenosił wartościowy punkt ciężkości z dzieła na cel; zrzucał z siebie odpowiedzialność twórczą, nie podpisując się zazwyczaj pod obrazem czy na pergaminie swoim. „Uczeni“ średniowieczni, w olbrzymich pracach kompilacyjnych dając syntezę katolicyzmu, szukali nie prawdy, nie praw, ale nowych argumentów, dla poparcia zasad, które bezkrytycznie, z góry przyjmowano za pewniki.

Wielowiekowa presja światopoglądu teokratycznego pogrążyła zmysł krytyczny w letarg dogmatyzmu, który przeżarł — jak rdza — umysły. Obok Izb Ogniowych krytyki *inkwizycyjnej*, oficjalnej, żadna inna powstać i istnieć nie mogła. Jedyni krytycy średniowiecza Petrarka i Boccacio zwiastują już nadejście „czasów nowych“.

Bankructwo scholastycyzmu pozwoliło więc przejawić się tłumionemu przez władzę dogmatu i groźbę inkwizycyi *zmysłowi krytycznemu.* Powstały: zaciekawienie naukowe, badania krytyczne, głód wiedzy. Podobnie bankructwo systemu feodalnego, upadek kast i korporacji wpłynęły na wyzwolenie — choć w pewnych granicach — *indywidualizmu.* Wreszcie sekularyzacya światopoglądu zmieniła zasadniczo stosunek artysty do twórczości. Poeta Odrodzenia nie wypuszcza swego dzieła w świat anonimowo, zrodziło się już bowiem *„perpetuandi nominis desiderium“*, według określenia Boccacia, a emulacya wytwarzająca się między przedstawicielami ówczesnego życia artystycznego jest jednym z bliższych powodów *potrzeby krytyki* *).

Ale główną a bezpośrednią przyczyną odrodzenia się tej od czasów aleksandryjskich zaniedbanej gałęzi wiedzy i sztuki był prąd *humanistyczny*, który skierował umysły, wyzwalające się ze scholastycyzmu, ku skarbom literatury antycznej. To też w literaturze włoskiej piętnastego stulecia spotykamy wiele wysiłków, aby zedrzeć ze spadku po starożytnych pisarzach niepewną i zdradliwą sieć opieki scholastycznej i rozejrzeć się w mroku, jakim średniowiecze pokryło kulturę klasyczną: po przezwyciężeniu zaś tych trudności zrobić inwentarz, *krytycznie* przejrzeć, ocenić cały materyał niesłychanie bogaty i róż-

*) Por. „Cywilizacya we Włoszech w czasie Odrodzenia“ Burckhardt'a.

norodny; — spotykamy się, słowem, z tą *krytyką filologiczną*, która kwitła w szkole aleksandryjskiej.

We Francyi ten rodzaj krytyki spotkamy w wieku XVII.

. . . .

Pierwszą i niemal jedyną próbą ujęcia w pewną całość wybitniejszych objawów krytyki literackiej w piśmiennictwie francuskiem był cykl wykładów sorbońskich znanego krytyka Ferdynanda Brunetière'a. Wydane w książce p. t. „L'evolution de la critique depuis la Renaissance jusqu'à nos jours" *) wykłady te zostały w streszczeniu przyswojone naszej literaturze przez p. Edw. Przewóskiego **).

Pozatem piśmiennictwo francuskie nie posiada historyi krytyki literackiej z powodu niedostatecznego jeszcze kontyngensu dzieł pomocniczych i opracowań monograficznych. Dziełko p. F. Brunetière'a wypełnia lukę w stopniu nieznacznym i winno być brane pod uwagę z wielu zastrzeżeniami, zarówno co do metody jak i tendencyi autora. Stosując „na próbę" przyrodniczą teoryę transformizmu do badania rozwoju zjawisk artystycznych, Brunetière gwałci naturalny bieg faktów karbami doktryny *a priori* przyjętej. Urzędowy krytyk i redaktor „Revue des Deux Mondes" patrzy na Piękno sztuki przez zatłuszczone okulary reakcyjnego światopoglądu, i eliminując niemal pierwiastek estetyczny, zwęża przedmiot krytyki do granic tematów kazalnianych, do propagowania idei autorytetu, tradycyi, dogmatu, — dopóki nie zmieni ostatecznie działalności literackiej na agitacyjno-społeczną (na kilkanaście lat przed śmiercią, około r. 1894).

. . . .

Ustaliwszy, że pierwszym dokumentem krytyki francuskiej jest słynna „Deffence et illustration de la langue françoise" z połowy szesnastego stulecia (1550 r.), Brunetière dzieli ewolucyę krytyki we Francyi na trzy okresy: 1) przedklasyczny, 2) okres krytyki klasycznej wieku siedemnastego i osiemnastego, wreszcie 3) nowoczesny.

Każda klasyfikacya to próba rozerwania lub splątania ogniw w łańcuchu „wzajemnych zależności"; podziałowi powyższemu trzebaby np. zarzucić, że wiek osiemnasty nie może nazywać się wiekiem krytyki klasycznej wobec silnej opozycyi tych prądów, które zwyciężyły ostatecznie zasadę „reguły" i pseudoklasyczne kanony. Przedewszystkiem jednak należy *zakwestycnowac istnienie* krytyki literackiej w okresie „przedklasycznym" t. j. w szesnastem stuleciu.

„Défense et illustration..." napisane przez Joachima Du Bellay, jakoby pod wpływem słynnego Ronsard'a, ma niewątpliwie znaczenie w historyi literatury francuskiej, jako manifest Plejady; płodna, gorączkowa twórczość tej literackiej konstellacyi francuskiego Renaissance'u wpłynęła na to, że pustalaty manifestu znalazły posłuch. Jak tytuł wskazuje, pierwszem hasłem Du Bellay'a była obrona języka — z jednej strony przed „łacinnikami", którzy uważali, że jest on niezdolny do wyrażania myśli wzniosłych i tematów poważnych, z drugiej — przed tymi, którzy nie starali się go wzbogacić, których stan ówczesny języka zadawalał, a była to tak zw. „szkoła gallijska". Hasło: „pisać po francusku!" popierane przez Ronsard'a i innych energicznie, (w przedmowie do Francjady czytamy: „C'est un crime de lezemajesté d'abandonner le langage de son pays") — zadało cios stanowczy łacinie.

Atoli, by język francuski, zrównać z łaciną, konieczną jest praca nad nim, uświetnianie, „*illustration*". Więc radzi Du Bellay pisać „długie poematy"; nie poprzestając na podziwianiu odkrytych skarbów, *naśladować* Greków i Rzymian; i jeszcze śmielszy, już rycerski, zdoby-

*) Paris Hachette, 1890.

**) „Krytyka literacka we Francji" z przedmową A. Langego, tom VI. wyd. „Wiedza i Życie".

wczy krok stawia przedstawiciel arystokratycznej Plejady; nie tłomaczmy jak dotąd, woła, lecz obdzierajmy szczątki kosztowne kultury antycznej! („*Pillez-moy sans conscience* les sacrez tresors...“). I to hasło było skwapliwie propagowane... aż do czasów Moljera, Boileau i innych przedstawicieli „stanu trzeciego“, który do igrzysk życiowych wnosił nową, często zapoznawaną dotychczas wartość: siłę własnych mięśni, pracę własnego mózgu.

Czy — jednak — postulaty i stanowisko Plejady są wyrazem budzącej się we Francyi *myśli krytycznej?...* Może udałoby się Brunetière'owi utrzymać nas w tem przekonaniu, gdyby nie pominięty przezeń milczeniem fakt, że „Défense et Illustration...“ jest naśladownictwem, a miejscami *dosłownem* tłomaczeniem „Djalogu o językach“ włocha Speroni'ego; („Djalogi“ ukazały się w druku w roku 1542) *).

Obok tego pillażu dubellay'owskiego — w literaturze francuskiej szesnastego stulecia nie znajdujemy innych objawów, któreby świadczyły o istnieniu „przedklasycznego“ okresu krytyki literackiej. Importowano wprawdzie z Włoch w tym czasie różne „poetyki“, które odzwierciadlały zarówno podziw dla kultury klasycznej jak i oparte na krytyce filologicznej próby odszukania *przyczyny* wrażeń wywieranych przez dzieła jej mistrzów. Tak n. p. praca wybitnego teoretyka Renaissance'u Juljusza Scaliger'a p. t. „Poetices libri VII“, drukowana po łacinie w r. 1561, ma niemałe pod tym względem znaczenie dla teoryi poezyi i historyi literatury francuskiej; tam jednak, a nie w historyi krytyki literackiej winna znaleźć odpowiednie miejsce.

. . . .

Mówiąc o „krytyce klasycznej“ siedemnastego stulecia, dwa zrobić należy zastrzeżenia. Pierwsze dotyczy słowa „krytyka“, które nie mieści w sobie bynajmniej tego pojęcia, jakie, biorąc najogólniej, wkładamy w nie dzisiaj. Wiek Descartes'a był również wiekiem kardynała Richelieu i Ludwika XIV-go, a literatura Corneille'a, Racine'a, Molièr'a — literaturą dworu wersalskiego i salonów literackich; nic więc dziwnego, że protekcyjno-centralistyczny system monarchii absolutnej rychło nagiął myśl krytyczną do swoich potrzeb i uczynił z niej instytucyę, odpowiadającą dzisiejszej *cenzurze*. Drugie zastrzeżenie dotyczy przymiotnika „klasyczny“, który nie jest tu chyba wykładnikiem wartości ówczesnej krytyki, jeno określa przynależność jej do t. zw. klasycznego okresu literatury francuskiej. Już Malherbe, oficyalny poeta dynastyi burbońskiej był zwolennikiem krytyki, surowo potępiającej wszelkie samodzielne objawy twórczości, a podnoszącej natomiast zalety formalne: porządek, jasność, logikę, regularność, miarę (reakcja prądu północnego, normandzkiego, przeciw uczuciowości południowej Plejady); w „Commentaire sur Desportes“ Malherbe wypowiedział swe sądy o naturze i przedmiocie poezyi, która tylko mechanizmem różni się, według niego, od prozy; przeprowadzał arbitralnie reformę języka, chcąc nadać mu ścisłość matematyczną i niezmienność formy; słowem — przygotowywał niejako materyał dla późniejszej kodyfikacyjnej działalności krytyki.

Dopiero jednak Jean Chapelain (1595—1674) jest typowym przedstawicielem swojej epoki. Oddany całą duszą salonom markizy de Rambouillet, typowy „esprit précieux“, a jednocześnie erudyta uniwersalny typu Odrodzenia; naśladowca Marinów i Gongorów — i projektodawca „Słownika Akademii Francuskiej“ (co miał stać na straży czystości języka) — taki człowiek ujął krytykę w swe ręce i uczynił z niej cenzurę, kontrolującą prawomyślność literatury i zgodność jej z regułami form „klasycznych“. Richelieu, zamierzając nawet literaturę infeodować państwu, nie mógłby znaleźć lepszego w tej sprawie po-

*) Pierre Villey. „Les sources italiennes de la Défense et Illustration de la langue française“. Librairie Champion.

mocnika; i oto autor „Pucelle“ pisze statuty dla powstającej w 1626—40 roku Akademii Francuskiej i redaguje pierwszą krytykę „rządową“ p. t. „Sentiment de l'Academie sur le Cid“ (1658 r.).

Powodzenie, jakiem cieszyła się tragedya corneille'owa było powodem powszechnego wybuchu nienawiści w gronie spółczesnych autorów dramatycznych od M-elle de Scudery aż do... kardynała Richelieu. I stało się, że kardynał polecił Akademii ocenzurować tragedyę, (która mimo to stworzyła rzec można teatr francuski i stanowi epokę w rozwoju sztuki dramatycznej), a odrzuciwszy kilka referatów, zapewne zbyt łagodnych, zatwierdził „ocenę“ zredagowaną pod przytoczonym powyżej tytułem przez Chapelain'a.

Podstawą krytyki rządowej był kult dla form ustanowionych, dla *reguł*, w które transformowano definicye krytyki filologicznej uczonych aleksandryjskich i włoskich. Ścisłe podleganie kodyfikacyom dogmatycznym, stosowanie się do kanonów piękna, przestrzeganie przepisów, formuł, które tworzono w miarę zapoznawania się ze strukturą dzieł klasycznych, było uważane za konieczny i wystarczający warunek „doskonałości“ dzieł sztuki *). Odtąd Chapelain'owie tworzą swoje „Pucelle'e“ według recept niezmiennych i *reguła* rozpoczyna rządy autokratyczne pod czujnym wzrokiem krytyki-cenzury.

. . . .

Jak wspomniałem wyżej, nawet sam prawodawca Akademii Francuskiej, podlegał silnemu wpływowi literatury hiszpańskiej i włoskiej. Większość pisarzy spółczesnych również przejmowała od Gongorów nienaturalność, emfazę, „estilo culto“, a od Marinów czułostkowość i wyrafinowaną pieszczotliwość. Wymagania dworu i salonów literackich kazały nadwornym wieszczom za wszelką cenę unikać wszystkiego, co było wulgarne, proste, szczere. Obok tych dwóch prądów — *kultyzmu* i *„préciosité“* węższym korytem płynął prąd rodzimy, gallijski; z literaturą „galante“ współistniały trywialne utwory o charakterze *groteskowym*, pozbawione również naturalności i szczerego uczucia.

Zarówno przeciw arystokratycznej „préciosité“ jak przeciw groteskowości (niemniej przez dobre towarzystwo z Hôtel de Rambouillet lubianej), występuje z dwojakiego kalibru bronią — z satyrą i krytyką — teoretyk pseudoklasycyzmu Nicolas Boileau-Despréaux.

Ekspozycyę dogmatyczną poglądów estetycznych Boileau'a znajdujemy w jego słynnym „L'art poetique“ (1674); oprócz krytyki literatury ówczesnej, dzieło to zawiera całą doktrynę klasyczną, wyrosłą na gruncie humanizmu i estetyki grecko-rzymskiej, z nawarstwieniem kartezyańskiego racyonalizmu oraz nowożytnych dążności naturalistycznych.

Na oczyszczenie literatury z precyzyjności, kultyzmu i groteskowych manier daje Boileau receptę: „...que *la nature* donc soit notre étude unique“; lecz „nienaturalność“, którą spotyka się tak często w naturze, nie może być, według B., podstawą reguł, a piękno ma być czemś absolutnem, stałem, powszechnie za „plaisir raisonnable“, uznanem, — a więc ujść muszą ze sfer boileauskiego piękna wszelkie twory fantazyi („rien n'est beau que le vrai“), wszelkie wartości indywidualne. *Rozsądek* (raison) ma obok natury być czynnikiem decydującym przy tworzeniu i stosowaniu prawideł. Tu kończy się naturalizm Boileau'a, a następuje racyonalistycznie dedukowane uzasadnianie kultu... dla reguł i dla starożytności. Ponieważ nieśmiertelność dzieł jest najlepszym sprawdzianem ich wartości, a stałość i niezmienność praw daje gwarancyę, że regule za fundamenty służyły natura i rozsądek, — przeto *wzory antyczne* radzi Boileau, uznać za reguły i nadal obowiązujące zgiętych

*) Gustave Lanson, Hist. de la littérature Française, p. 390.

pod jarzmem autorytetu a doówczas nieświadomie „klasycznych“ pseudoklasyków.

. . . .

W 1678 r. na posiedzeniu Akademii Francuskiej, Charles Perrault — ów popularny autor „Contes de ma mère l'Oye“ (któż nie zna Cendrillon'a i tych Petit Chaperon rouge, Chat botté albo Petit Poucet? — odczytał poemat p. t. „Le siècle de Louis le Grand“, rozpoczynający się od słów:

„La belle Antiquité fut toujours vénérable,
Mais je ne crus jamais qu'elle fut adorable,
Je vois les Anciens sans plier les genoux,
Ils sond grands, il est vrai, mais hommes comme nous,
Et l'on peut comparer sans craindre d'être injuste
Le siècle de Louis au beau siècle d'Auguste...“

Boileau, w obecności którego ośmielono się targnąć na autorytet starożytnych, podobno nie dosłuchał czytania tych bluźnierstw i głośno protestował przeciw hańbieniu akademii. Rozpoczęła się trzydziestoletnia wojna młodych ze starymi (La querelle des anciens et des modernes).

Spór ten był echem opozycyi, z jaką wcześniej już wystąpiono we Włoszech, przeciwstawiając gienjuszom myśli antycznej Petrarkę, Boccacia, Danta, Ariosta i Tassa; z historycznego punktu widzenia był w literaturze francuskiej objawem reakcyi przeciw pseudoklasycyzmowi i kultowi dla starożytności.

Od 1688 do 1697 r. Perrault wydał cztery tomy dyalogów p. t. „Parallèles des anciens et des modernes“, gdzie starał się uzasadnić poprzednio już wygłoszoną tezę o przewadze „klasyków“ wieku louis'owego nad klasykami, „pięknego wieku Augusta“.

Takiemuż uzasadnieniu poświęcił swą „Digression sur les Anciens et les Modernes“ (1688 r.) drugi modernista, Fontenelle, znakomity popularyzator wiedzy, filozof w pojęciu osiemnastego stulecia, najbardziej — według Voltaire'a — uniwersalny umysł wieku Ludwika XIV-go.

Zwalczając tradycyę literacką, obaj za punkt wyjścia wzięli kartezyańską filozofię i zasadę *postępu*, która właśnie w siedemnastem stuleciu wywalczała sobie prawo obywatelstwa. Samo wprowadzenie i zastosowanie tego pojęcia do literatury miało o wiele donioślejsze znaczenie niż sofistyczne rozumowania a priori rozstrzygające np. o tem, że ludzie ówcześni nie ustępowali starożytnym — jak drzewa, które jednakowo rosły i w starożytności i w średniowieczu i w XVII stuleciu.

Pojęcie postępu podkopało wiarę w niezmienność reguł, i zadało cios powadze autorytetu. Tradycya klasyczna szła ręka w rękę z tradycyą religijną. Do siedemnastego stulecia umysł ludzki nie mógł pozbyć się narzuconego mu wraz ze światopoglądem teologicznym przekonania o dekadencyi człowieka: pierwotnie — w wieku złotym — stworzonego do szczęścia i szczęśliwego, a później po grzechu — upadłego. I oto dzięki Baconowi, Kartezyuszowi, Pascalowi, Leibnitzowi myśl ludzka przekonywa się o ciągłym postępie własnej mocy i tworzonych przez nią dzieł, potężnieje we własnej świadomości. Perrault i Fontenelle wprowadzając ideję postępu do krytyki literackiej przyczyniają się do upadku Reguły i torują drogę pojęciu *względności* prawideł estetycznych.

. . . .

W ostatnich latach panowania Ludwika XIV bankructwo ancien regime'u było widoczne; jednak w ciągu stulecia całego wszystkie potęgi na których się opierał światły absolutyzm: władza królewska, kościół, możnowładztwo — jakby skamieniałe — utrzymały się jeszcze ponad przepaścią, przygniatając swym ciężarem całą Francyę. Uświadomienie społeczne Vauban'a i Turgot'a, krytyczne wobec rzeczywistości stanowisko encyklopedystów i wszystkie wogóle tak liczne i poważne objawy opozycyi wolnościowej nowych, budzących się do życia sił nie miały żadnych doraźnych rezultatów; społeczeństwo

nie zdobywało placówki za placówką, lecz przeciwnie jakgdyby unikało każdego ataku, by wszystkie wysiłki zebrać i nagle za pracę całego wieku w jedną noc — z 4 na 5 sierpnia 1789 roku — otrzymać rekompensatę.

Zubożała przez wojny Ludwika XIV, wynikłe z powodu colbert'owskich taryf celnych, przez emigracyę, spowodowaną zniesieniem edyktu nantejskiego, Francya zawiązała (dzięki tym wojnom zresztą i dzięki emigracyi) stosunki kulturalne z Anglią Shekspeare'a, z Anglią whigów i bezkrwawej „drugiej" rewolucyi, — a zestawiając swoje bankructwo z dostatkami i siłą kraju, który od światłych dobrodziejstw absolutyzmu się uchronił, krytycznie mogła własne położenie sobie uświadomić.

W literaturze i krytyce widzimy sytuacyę analogiczną. Wiek osiemnasty „antychrześcijański, obalający wszystkie wiary, tradycyę i władzę, gwałtownie krytykujący a nietwórczy..." *) nie wciela w życie sztuki nowej treści, pozwala isinieć przeżywającej się i zakrzepłej w niewoli praw i dogmatów literaturze pseudoklasycznej, — ale obok tego ma przeczucie niewidzianych, nowych horyzontów i szykuje broń krytycyzmu do walki w chwili właściwej.

Anglia wywiera na krytykę literacką wieku osiemnastego wpływ niepospolity, na krytykę francuską przedewszystkiem, a przez nią na krytykę innych piśmiennictw.

. . . .

Tak, Du Bos **) pisze „Réflexions critiques sur la Peinture" (1719) pod widocznym wpływem sensualistów angielskich, co zmienia racyonalistyczny kierunek krytyki jego poprzedników. Du Bos, podobnie jak oni, uważa za możliwe ustalenie pewnych niezmiennych sądów o dziele sztuki, modyfikuje jednak metodę oceny: nie przestrzeganie prawideł, lecz *zmysł estetyczny* i uczucie są w krytyce czynnikami najważniejszymi.

Du Bos zrobił pierwszy wyłom w krytyce dogmatyczuej wyjaśnieniem na jakich zasadach opierają się nasze sądy estetyczne. Oprócz tego *rozszerzył granice krytyki*, poruszając kwestyę stosunku dzieł do wywoływanych przez nie wzruszeń estetycznych, czem zajmie się krytyka, analizująca *wrażenia* widza lub czytelnika. Stosunek dzieła do *indywidualności artysty*, warunki twórczości, *wpływy* (por. „L'étendue des climats plus propres aux sciences et aux arts que les autres") — są to kwestye również dotąd w krytyce nieporuszane. Wreszcie zasługą Du Bos'a jest pierwsza próba zastosowania do krytyki *metody porównawczej*, co tytuł dzieła już uwydatnia.

. . . .

Bezpośredni wpływ Voltaire'a na krytykę literacką wyraził się w zatamowaniu powolnej jej dotychczasowej ewolucyi i zniweczeniu pozornem wysiłków tych, którzy począwszy od Perrault'a stali po stronie „modernistów".

Genialny autor „Listów filozoficznych" i „Ewangelii Rozumu" w historyi krytyki literackiej pozostawił po sobie pomnik ignoracji estetycznej („vir est — według Johnson'a — acerrimi ingenii et paucarum litterarum..."). I jeżeli młodzieńcza praca Voltaire'a „Essai sur la poésie epique **) daje garść nowszych poglądów na krytykę i twórczość (np. trzeba malować, jak starożytni, dobremi farbami, lecz nie to samo co oni; albo: reguły zawadą tylko są dla wielkich ludzi, a niewiele pomagają tym, którzy nie mają talentu i t. p.) — to „Commentaire sur Corneille" (1764) wprost cofa krytykę literacką wstecz o całe stulecie.

Pośrednio jednak wpływ Voltaire'a na późniejszy rozwój krytyki literackiej był przemożny: wspomnijmy choćby jego walkę o swobodę myśli

---

*) G. Lanson, str. 618.

**) p. Marcel Braunschwig. L'abbé Du Bos, renovateur de la critique au XVIII siècle. 1908; A. Lombard. L'abbé Du Bos. Neuchatel, 1908.

i swobodę pióra, jego silny indywidualizm, jego pogardę dla tradycyi, przesądów, autorytetu i nieustraszoność jego krytycyzmu...

Wpływ J. J. Rousseau był także pośredni, a nie mniej głęboki; głębszy może, gdyż wkraczał w sferę kształcenia smaku estetycznego, budowania ideałów piękna, wykreślania linii rozwoju sztuki.

Ten wielki wychowawca ludzkości, pierwszy romantyk, pierwszy od czasów Plejady liryk, objawił swym współczesnym *naturę*, którą dotąd widziano oczami starożytnych, i skarby *uczucia*, jako źródła wzruszeń estetycznych. Literatura pseudoklasyczna starała się wyeliminować wszelki egotyzm, aby się stać ogólnie zrozumiałą, być wyrazem idei ogólnych, wspólnych całej ludzkości, bezosobowych i powszechnych. Rousseau zmierza ku zindywidualizowaniu całej literatury. „...Il ne s'agit donc point de changer le caractère et de plier le naturel, mais au contraire de le pousser aussi loin qu'il peut aller...“ *Indywiduum jest w krytyce miarą wszystkiego*; niema wzorów i typów, niema prawideł.

Trzeba być sobą — oto jedyna reguła.

Il n'y a plus rien d'absolu...

. . . .

Projekcya tych założeń na płaszczyznę rzeczywistości i wykorzystanie konsekwencyi wolterjanizmu stały się możliwe dopiero po Wielkiej Rewolucyi, która rozpętała pierwiastki więzione przez absolutyzm polityczny i konserwatyzm społeczny.

W 1789 roku zamknięte zostały salony literackie i zdezorganizowane dobre towarzystwo; jedyne milieu, jedyna atmosfera, jedyna klientela literatury. Dla ewolucyi krytyki literackiej jest to fakt niesłychanie doniosły.

Na gruzach bowiem divertissement'u salonowego może i musi powstać literatura demokratyczna, zwracająca się do wszystkich... i do nikogo; może i musi zatryumfować *indywidualizm*. Wszak dostatecznie już uświadomiono sobie bankructwo „reguły“, która dotychczas panowała, mimo wszystko, jako jeden z konwenansów ludzi dobrze wychowanych. Wszak konwenanse właśnie za zbrodnię niemal, za coś de mauvais ton poczytywały szczere wzruszenie, swobodną ekspansyę osobistych uczuć; natomiast stworzyły — i pod swoją strzegły opieką — objektywny „dobry smak“ stałych odbiorców produkcji literackiej przedewszystkiem, a w konsekwencji także producentów i krytyków.

Trudno wierzyć, że od tak barbarzyńskich stosunków zaledwie kilkanaście lat oddziela, gdy się czyta wydaną w roku 1800 książkę baronowej de Staël p. t. „De la litérature considerée dans ses rapports avec les institutions sociales“. Wielka apostołka romantyzmu broni tu zdobyczy myśli krytycznej jeszcze z czasów sporu starożytnych i modernistów, broni tezy Perrault'a o nieprzerwanym postępie umysłu ludzkiego i stawia tezy nowe, np. *o wpływie religii, obyczajów i praw na literaturę i odwrotnie;* reweluje Francyi literaturę północy; zamienia absolutny ideał boileauski mnogością idealnych typów, odpowiadających charakterowi i historycznemu rozwojowi każdego narodu.

W drugiem dziele p. t. „De l'Allemagne“ pani de Staël wznosi krytykę do wyżyn kosmopolityzmu. Zdobycze wiedzy technicznej, ułatwienie komunikacyi przyczyniły się niemniej od Rewolucyi Francuskiej do zniesienia granic i murów chińskich; słowa pani de Staël: *Il faut désormais avoir l'esprit européen* stają się hasłem XIX stulecia... Jednocześnie uczono się szukać i oceniać w Szekspirze i Goethem to, co jest w nich indywidualne, co leży w naturze genjusza angielskiego. Część druga książki „O Niemczech“ jest fundamentem krytyki romantycznej we Francyi.

. . . .

Romantyzm francuzki uświęca czarem arcydzieł i nazwisk spiżowych powagą te hasła, w imię

których walczyli przeciw literaturze pseudoklasycznej teoretycy modernizmu. Zanim jednak z embrjonalnego stanu krytyka literacka przejdzie w stan różnicowania pozytywnych wartości, zanim „krytyka dogmatyczna“ (ten ze wszystkich przez myśl ludzką stworzonych najmniej chyba udatny paradoks) przestanie po dwóch wiekach stać zaporą na drodze ewolucyi krytyki, ujrzymy jeszcze bohaterów Wielkiej rewolucyi literackiej na placówkach bojowych Perrault'a i pani de Stael. Oto Stendhal*) w przededniu narodzin romantyzmu we Francyi nie zaniedbuje ataku na *naśladownictwo*, jako regułę pseudoklasyków, wobec której literatura traci wartość naturalnego wyrazu panujących obyczajów i warunków fizycznych, — a Hugo w roku 1826**) woła o „swobodę w sztuce“ i burzy konwencyonalne a dogmatycznie niezmienne granice, któremi słudzy tradycyi opasywali „rodzaje literackie“.

Krytyka dogmatyczna prędzej czy później upaść musiała, nosząc w sobie — w imieniu swem nawet — logiczną sprzeczność. I nie pomoże reakcyoniście Brunetière'owi strojenie się w maskę naukowości, gdy na drugim biegunie dziewiętnastego stulecia stojąc, wskrzeszać zapragnie w proch rozsypane dogmaty...

Ciasny utylitaryzm parwenjuszowsko nowej klasy panującej: mieszczaństwa, — ucisk reakcji politycznej i reakcji klerykalnej, — rozczarowanie po fjasku tragikomicznie wzniosłych snów o potędze małego kaprala, skąpanego we krwi i łzach milionów, gdy zagasły oślepiające blaski zwycięstw, lecz nie zacichły jeszcze jęki łatwowiernych, — a nadewszystko pragnienie za wszelką cenę spokoju — z tak bezdusznego i szarego tła spotęgowaną głębią purpury i fioletu wykwitła pieśń romantyzmu.

Bohaterski pęd krwi w żyłach „najlepszych“ z pokolenia porewolucyjnego znalazł upust zbyt obfity na... polach całej Europy. Reszta — ocalona w arcydziełach d'Anger'a, Berlioz'a, Delacroix, Hugo i „szkoły“, nie mogła być odczuta i bodaj tolerowana przez politycznie i obyczajowo zachowawczą większość społeczną. Burżuazya przekłada więc nietajnie nad prądy artystyczne buntowniczo-nowe — literaturę klasyczną jako wyraz tradycyjnego skostnienia i porządnego spokoju.

Mniejszość społeczna niezwykle zróżniczkowana w dążeniu do zrealizowania stłumionych przez reakcyę haseł wolnościowych, ogólnie jednak demokracyę stanowiąca, nie mniej wrogą od burżuazyi względem romantyzmu się okazała. Wyznawcom Saint-Simon'a, Fourier'a, L. Blanc'a, Proudhon'a lub Comte'a romantycy wydali się niebezpiecznymi w tej samej mierze, jak burżuazyi, lecz oczywiście nie z tej samej racyi. Przeciwnie, tu uważano apostołów swobody w sztuce za reakcyonistów zgoła, za ludzi przeszłości, ludzi katolickiego średniowiecza, a co najmniej lekceważono ich, jako intelektualistów, egoistycznie niewrażliwych na wielkie sprawy ludzkości, a więc siły stracone dla roboty społecznej.

Dziennikarstwo, które w początku zeszłego stulecia rozwijało się gwałtownie a równomiernie z rozwojem industryalizmu, ujmując ster opinji publicznej w swe zrzadka bezinteresowne dłonie, wystąpiło mężnie i jednomyślnie przeciw niespokojnej, „niemoralnej“ a dla propagandy politycznych i ekonomicznych haseł bezużytecznej literaturze. Sztuka po raz pierwszy może spotkała się z jawnym wrogiem. Powstała znów *pseudokrytyka*, atakująca dzieła sztuki nie z punktu widzenia sztuki, lecz... w imię *społecznego utylitaryzmu* o rozłożystej skali barw: od radykalnych haseł czerwieni do szarzyzny mieszczańskich cnót; krytyka *moralistyczna*, która, poza nawiasem krytyki literackiej mając miejsce, mniej, na szczęście, sprawia zamętu w pojęciach

---

*) „Racine et Shakespeare“, 1822 r.

**) Przedmowa do drugiego wydania Od.

i wierzeniach artystycznych niż „krytyka bez krytyki“, na dogmatach i autorytecie oparta.

Najwymowniejszym protestem zarówno przeciw zasadzie społecznego pożytku tak bezużytecznie stosowanej do sztuki, jak przeciw eunuchicznie cnotliwym „krytykom literackim“, — w obronie swobody w sztuce zabrzmiały słowa Teofila Gautier, drukowane w r. 1835 (przedmowa do „niemoralnej“ Mademoiselle de Maupin, którą Swinburne mianem „the golden book of beauty“ obdarzył). Słowa pełne pogardy, ironji, gniewu, a nadewszystko głębokiej czci dla niemającej celów po za sobą sztuki.

Olbrzymia postać twórcy nowoczesnej krytyki literackiej, Sainte Beuve'a cieniem pokryła tego, który w walce o prawa sztuki nie znajdował gorliwszych od siebie, a w twórczości był mistrzem takich artystów słowa jak Baudelaire, Leconte de Lisle lub Flaubert. A jednak niezależnie od zwalczania krytyki moralistycznej Gautier przez szereg lat poświęcał bogactwa swych myśli tęczowych krytyce literackiej, wnosząc do niej trwały pierwiastek indywidualny. Dzisiejsza krytyka *impresjonistyczna* bierze początek od „plastycznej“ krytyki Teofila Gautier.

Utwór czytany był dla niego jakby modelem; nie sądził go, nie wartościował nawet, lecz malował — jak z modela — obrazy, rzeźbił posągi, wprowadzając czytelnika w taki stan psychiczny w jakim znajdować by się powinien przy czytaniu samego utworu.

. . . .

Coraz więcej dopływów przyjmując, coraz głębsze łożysko w świadomości piśmiennictwa francuskiego żłobił prąd poznawczy, traktujący zjawiska literackie z jednej strony jako mechanicznie-konsekwentne rezultaty warunków *fizycznych* (stwarzających twórcę i twórczość), a z drugiej — jako poszczególne tylko i organicznie-konsekwentne przejawy ogólnego rozkwitania twórczych sił ludzkości w koronę wszechpromiennej i wszystko obejmującej *cywilizacji*.

Po pani de Staël, która systematyczniej wyraziła w swych dziełach myśli Dubos'a i Rousseau, Herdera i Lessinga, prąd ten znalazł szerokie koła wyznawców w literaturze francuskiej już w ostatnich latach Restauracyi. Nie bez wpływu na krytykę literacką pozostawała propagowana z katedr sorbońskich przyrodniczo-historyczna ideologja Cousin'a, Guizot'a i Michelet'a, zwłaszcza wobec tego, że krytykę zaczęto coraz częściej podporządkowywać historyi literatury, a tę znów — historyi ogólnej.

Rok 1828 można uważać za datę narodzin historyi literatury we Francji; prawie jednocześnie ukazały się w druku dwie poważne, a od pierwszych w tym kierunku prób (La Harpe'a i M. J. Chenier) niezrównanie wyższe prace, a mianowicie: „Tableau de la literature française au XVIII siecle“ Villemaine'a i „Tableau de la poésie française au XVI siècle“ — Sainte-Beuve'a.

Villemain (1790—1870), profesor literatury w Sorbonie i wybitny krytyk**) za temat dla badań historyczno-literackich obrał piśmiennictwo francuskie osiemnastego stulecia, jako najlepiej nadające się do ilustrowania tezy o wpływie wzajemnym społeczeństwa i literatury. Zauważono słusznie, że ułatwiając zbytnio sprawdzenie tezy Villemain utrudnił je znacznie; qui veut trop prouver, ne prouve rien...

Zagadnienie, rozwiązane w zastosowaniu do wieku XVIII, gdy cała literatura była niejako jednym ze środków propagandy socyalnej, pozostało nierozwiązane w zastosowaniu do innych epok. Ale samo postawienie owej tezy, oraz próba *historycznego* jej uzasadnienia nie przeszły bez znaczenia w krytyce literackiej, którą prócz tego Villemain wzbogacił nowym, waż-

**) wydał m. in. dwa tomy krytyk p. t. Souvenires contemporains“, 1862 r.

nym pierwiastkiem, wskazanym tylko lecz rzadko stosowanym jeszcze przez panią de Stael. Oto Villemain próbuje łączyć dzieło z autorem w pewną całość, zwracając uwagę na *dane biograficzne*, które przyczyniają się do wyjaśnienia utworu. Należy dalej podkreślić znaczenie stosowanej przez Villemain'a *metody porównawczej*, gdy, uwzględniając kosmopolityczny charakter literatury, badał on wzajemne wpływy piśmiennictw europejskich, a z drugiej strony zastanawiał się nad różnicami, wynikającemi z odmienności warunków historycznych i urządzeń społecznych. Według trafnego spostrzeżenia Nisard'a, który, mówiąc nawiasem, należał do do przeciwnego obozu klasyków a wsławił się niezaszczytnie fanatycznem zniesławianiem romantyzmu*) krytyka Villemain'a „stanowi nową i istotną część historji powszechnej, gdzie wypadkami są dzieła, rewolucje umysłów, zmiany smaku, a bohaterami pisarze".

. . . .

Sainte-Beuve (1804—1869) dzięki powyżej wspomnianej pracy, zajął, jako 24-letni młodzieniec przodujące stanowisko w ruchu romantycznym, nie poczuwając się zresztą względem niego do żadnych dalszych zobowiązań. Była to pierwsza, młodzieńcza epoka jego działalności, gdy metoda bywa raczej z zewnątrz brana, nawpół przypadkowo, niż z wewnętrznych dedukowana doświadczeń. Metodę historyczno-porównawczą stworzyła w danym razie potrzeba udowodnienia — jakby w przeczuciu późniejszej doktryny ewolucjonizmu — że rozwój spontaniczny literatury francuskiej odzyskał oto po dwuwiekowej inwazji klasycyzmu utraconą swobodę. Sainte-Beuve, dokonawszy ekshumacji poezji „romantycznej" szesnastego wieku, wykazał legalność pochodzenia romantyzmu, związał go nicią tradycji z dalszą przeszłością, gdy z najbliższą, z osiemnastem stuleciem, wszelkie nici porwano dobrowolnie, wreszcie genealogiczny wywód od dobrze zasłużonych acz zapomnianych przodków ku większej sławie potomków przeprowadził.

*) „Manifeste contre la littérature facile", 1833. — L'histoire de la litérature française, 1844—1849.

W późniejszej działalności krytycznej, którą podzielić można na dwa podokresy (do i od 1840 r.), Sainte-Beuve stopniowo rozwijał i pogłębiał metodę swych poprzedników, nieraz protestując przeciw zbyt pohopnym i bewzględnym ich wnioskom, o ile np. omijały podstawowe dla krytyki literackiej zagadnienia: indywidualności i artyzmu.

W każdym razie podkreślmy fakt, że determinizm uzyskał w objektywnej krytyce literackiej prawo obywatelstwa. Aby wykazać zależność sposobu myślenia i odczuwania od środowiska, wychowania, ogólnych prądów cywilizacji, — zależność dzieła sztuki od temperamentu, a temperamentu od rasy, warunków geograficznych i t. p., Sainte Beuve wprowadza*) do krytyki już nie anegdotyczną biografię, jak Villemain, lecz portretowanie twórców przy pomocy specyalnej „*biograficznej*" metody.

„Portraits litteraires" — to długi szereg monografii, w których Sainte-Beuve każdą jednostkę twórczą poddaje trojakiej obserwacji: *psychologicznej* — co do poglądów uczuć, upodobań, stosunków rodzinnych i społecznych; *fizyologicznej* — co do temperamentu, pochodzenia, rasy; wreszcie *anatomicznej* — co do indywidualności zewnętrznej, wzrostu, budowy ciała, ułomności wrodzonych lub nabytych i t. p. Z zebranego mozolnie materjału powstawały te po mistrzowsku malowane sylwety, ci ludzie „rattachés par tous les cotés à la terre", te barwne konterfekty, które są jakby literacką transpozycją kunsztu Velasqueza, Van Dycka i Reynoldsa.

. . . .

Ale biografia nie może zastąpić krytyki litera-

*) Artykuł o Diderocie, 1831 r.

ckiej, choć obok innych jej pierwiastków (jak analiza formy i treści lub syntetyczne owartościowanie dzieła) jest istotnym i niezbędnym czynnikiem wszelkiej krytyki objektywnej, gdyż ją pogłębia i rozszerza horyzonty badań. A Sainte-Beuve, kolekcjonując z namiętnością zbieracza typy najróżnorodniejsze, nie zawsze uwzględniał właściwe założenia krytyki literackiej. Odnosimy czasem wrażenie, że w badaniu *człowiek* zasłaniał sobą pisarza, a pisarz — dzieło swoje. Z punktu widzenia krytyki literackiej zbyt wyłączne stosowanie metody biografio-psychologicznej jest dla krytyki wprost bezużyteczne, bo nie można wyjaśniać, naprzekór geometrji i logice, wiadomego przez niewiadome; i wprost szkodliwe (z punktu widzenia „interesów klasowych" krytyki), gdyż zagraża jej ono w tej mierze, jak u Villemain'a zbyt wyłączne stosowanie metody historycznej.

Po linii największego oporu idą w życie prawdy najoczywistsze. Ztąd krytyka wieść musi walkę o byt z historją, z psychologią, z felietonem literackim, z filozofią i z szeregiem innych sztuk pięknych i nauk; walkę o niepodległość i o uznanie tej prawdy, że krytyka literacka — *krytyką* jednak być powinna. O rezultacie walki decyduje zresztą artystyczny temperament pisarza; i gdy Sainte-Beuve, badając z równem zainteresowaniem żywot ministra lub admirała i żywot poety, utożsamiał niemal twórcę z twórczością, a sąd o niej wydawał z kompetencyą i czcią lub pogardą artysty, — to niejeden zwolennik metody z powodzeniem robi z krytyki literackiej aż psychologję, z poety zaś — tylko admirała...

. . . .

W masie spostrzeganych zjawisk siłą rzeczy wyłoniły się śród nich podobieństwa i różnice, co naprowadziło Sainte-Beuve'a na myśl, że istnieją pewne stałe i określone rodzaje i rodziny umysłów ustopniowane hierarchicznie. 20 lat życia poświęcił on wyszukiwaniu i zestawianiu tych różnic i podobieństw w szeregu monografii znanych pod popularną nazwą „Causeries du Lundi", które stanowią pozatem cenny materyał dla historji literatury francuskiej. Sam autor traktował swe studya jako fundamenty konstytuującej się nowej nauki — „historyi naturalnej umysłów"; wszak na podobnych monografiach przyrodniczych opiera się botanika od czasu Jussieu'go i anatomia porównawcza od Cuvier'a. Historya naturalna umysłów stanie się nauką, gdy rodziny umysłów zostaną tak dokładnie poznane, że „mając daną zasadniczą cechę charakterystyczną pewnego umysłu, z łatwością wyprowadzić uda się z niej inne właściwości".

Nie prędko zapewne nowa nauka znajdzie swego Cuvier'a lub Jussieu'go. Sainte-Beuve nie mógł jej stworzyć tak, jak nie stworzył szkoły w krytyce literackiej pomimo olbrzymiej sławy i wpływu, dotychczas trwającego; jak nie stworzył żadnej teorji estetycznej, choć życie całe wartościował zjawiska literackie i sam był wybitnym poetą. Wielki krytyk znał „szczegóły" literatury nieskończone jak życie, które granic nie ma, — a nieskończoność życia nie wchodzi w ramy żadnej teorji*).

. . . .

W połowie zeszłego stulecia ukazały się pierwsze prace jednego z najpopularniejszych pisarzy Francyi — Hipolita Taine'a (1828—1893) z zakresu badań nad historyą literatury p. t. „L'essai sur La Fontaine et ses fables" (1853), „L'histoire de la littérature anglaise" (1863), i t. d. W poszczególnych rozdziałach tych prac, oraz w drobnych rozprawach o Balzaku, Flaubercie, i in. znajdujemy wiele cech Sainte-Beuve'oskiej krytyki: *literackiej*, acz ujawniającej już wyraźne dążenie do pozyskania naukowych podstaw. W konstrukcji jednak ogólnej

*) George Mac Lean Harper. „Charles Augustin Sainte-Beuve", Philadelphia, 1909.

swych dzieł a przedewszystkiem w filozoficznem ich przedzałożeniu, określającem a priori przedmiot i naturę badań, Taine dążenie do naukowości posunął tak daleko, że łańcuch determistycznie wykutych ogniw „zależności wzajemnych“ pękł, pozostawiając po za sferą dociekań krytycznych ogniwo centralne: dzieło sztuki. Jest to ostateczność niewątpliwie gorsza od tej, która poddaje uwadze oceniany przedmiot z pominięciem wszelkich innych związanych z niem ogniw.

Dzieło sztuki interesuje Taine'a niemal wyłącznie jako obraz obyczajów, jako *znak* stanu umysłowego człowieka, względnie narodu, który je wydał, a ten punkt patrzenia w zastosowaniu praktycznem tworzy plan i metodę jego prac. Wbrew krańcowo indywidualistycznemu stanowisku w historiografii, gdzie — za Lessingiem, Walter-Scotem, Thierrym, Micheletem — w rekonstrukcyi indywiduów widzi autor „Filozofii sztuki“ cel badań historycznych; („w gruncie rzeczy niema ani mitologii ani języków, a tylko są *ludzie*, którzy utworzyli słowa i obrazy według potrzeb i form oryginalnych swego umysłu; wszystko istnieje dzięki jednostkom, należy więc przedewszystkiem dążyć do poznania *indywiduów...*“); wbrew kultowi niezależnego piękna w Sztuce — krytykę literacką Taine podporządkowywa służalczo socyologii: „Zamierzam napisać historyę pewnej literatury i odnaleść w niej psychologię pewnego narodu“ — pisze w przedmowie do Historyi Literatury Angielskiej. Droga do tego celu prowadzić musiała poprzez *analizę psychologiczną* stosunku między dziełem a jego twórcą.

Produkcya literacka i wogóle intelektualna ludzkości podlega prawom stałym (choć bardziej złożonym), jak zjawiska chemiczne lub fizyczne. Każdy fakt złożony powstaje przez zetknięcie się kilku faktów bardziej prostych, od których zależy, analiza więc tych faktów musi doprowadzić do wykrycia faktu zasadniczego („faculté maitresse“), jako pojęcia ogólnego, które obejmuje wszystkie wypływające zeń pojęcia specyalne (Spinoza).

Działalność pisarza jest taką a nie inną, ponieważ jest wynikiem logicznym pewnej *zdolności zasadniczej;* poruszenia „automatu duchowego“ twórcy są uprawidłowane podobnie jak ruchy całego świata materyalnego wogóle.

Nie poprzestając na psychologicznem zbadaniu stosunku dzieła sztuki do umysłowości autora, Taine pracował nad *analizą socjologiczną* stosunku autora do społeczeństwa, aby poznać prawa rządzące pojawieniem się i rozwojem tego stanu psychologicznego, którego wyrazem jest dzieło sztuki.

. . . .

Ciekawą analogię między Taine'm naturalistą i socjologiem a Nisard'em spirytualistą i klasykiem przeprowadza Lemaitre:

„Gdy Nisard zwracał uwagę tylko na utwory, Taine bada przedewszystkiem przyczyny dalsze i bliższe, których one są wynikiem; gdy Nisard ucinał drzewa u korzeni, on zajmuje się głównie korzeniami, w najdrobniejszych ich rozgałęzieniach, a nawet ziemią, w którą się pogrążały. Nisard tworzył sobie z ogólnego poglądu na literaturę francuską ogólne pojęcie o geniuszu narodu — Taine postępuje podobnie i z tego właśnie pojęcia wyprowadza warunki, w jakich dzieła iście angielskie mogą wyrastać; tych zaś pisarzy, którzy nie dają się wytłómaczyć przez otoczenie pomija. Przychodzi więc, tylko inną drogą, do ciasnej wyłączności Nisard'a. Spirytualizm z jednej strony, pozytywizm z drugiej doprowadzają do analogicznego rezultatu“.

HENRYK JUSZKIEWICZ.

PARYŻ, 1910.

KRONIKA ARTYSTYCZNA

WARSZAWA-KRAKÓW-POZNAŃ-LWÓW. LIPIEC-SIERPIEŃ 1913.

TEATR.

SEZON LETNI W TEATRACH WARSZAWSKICH.

Sezon letni w teatrze Polskim nie był sezonem martwym, jak to zwykle latem w teatrach bywa. Przeciwnie nawet, w porównaniu z pierwszym sezonem zimowym, wypadł pod każdym względem interesująco.

Gdy przez pierwszych pięć miesięcy, dyrekcya Teatru Polskiego szła poomacku, niezupełnie szczęśliwie trafiając i niezupełnie szczęśliwie wywiązując się ze swych zadań, po tym okresie wahań przedwstępnych wkroczyła na pewniejszą drogę rozumowanego eklektyzmu repertuarowego i reżyserskiego.

Ten eklektyzm nie wpłynie oczywiście dodatnio na dalsze kształtowanie się pracy twórczej Teatru Polskiego. Niestety stan pierwotny sztuki teatralnej na gruncie warszawskim wyłącza możliwość wszelkiej specyalizacyi teatru, zwłaszcza teatru, będącego dość ciężką machiną z konieczności dochodową. Pozostaje nam więc tylko pragnąć, aby eklektyzm Teatru Polskiego był eklektyzmem dobrym.

W sezonie letnim wystawione były w Teatrze Polskim trzy sztuki: „Lilje" Morstina, „Gromiwoja" Arystofanesa — Cięglewicza i „Anatol" Schnitzlera.

„Lilje" Morstina przyjęte były przez Warszawę z entuzyazmem, niezrozumiałym dla niewtajemniczonych.

Eutuzyazm ten niezależny był od wartości dzieła, wystawienia jego i gry aktorów. Był to świeży powiew poezji współczesnej, po nieprzerwanym od długich lat łańcuchu komedji „obyczajowych", dramatów „psychologicznych" i „tendencyjnych", a kiedy niekiedy arcydzieł „stylowych" (?!), w niemożliwej interpretacji reżyserskiej i aktorskiej.

Urokiem poezji zasugestyonowana była publiczność i zasugestyonowana krytyka. Stąd pewna przesada w ocenie, która surowiej nieco wypaść musi, kiedy przeminęło pierwsze wrażenie.

Dramat Morstina utrzymany jest konsekwentnie w tonie ballady, z której zaczerpnięty został jego wątek. Jednakże są w ostatecznem jego opracowaniu pewne załamania, za które zresztą autor nie może ponosić zupełnej odpowiedzialności. Dusza współczesna, na której ciąży jeszcze przekleństwo wszelkich teorji „prawdy życiowej", źle się łączy z bajką. W bajkę wniknąć nie może ani autor, ani reżyser, ani aktor, ani widz. Jeżeli zbliżamy się, a zbliżamy się niewątpliwie do odrodzenia sztuki teatralnej, odrodzenie to polegać musi w pierwszym rzędzie na utopieniu bałwana „prawdy życiowej".

I niewiadomo doprawdy, czy „Lilje", bez niektórych ustępstw ze strony autora — świadomych czy nieświadomych — trafiłyby prostą drogą do duszy widza.

Rzecz pewna, że wypadły te ustępstwa sztuce samej na niekorzyść. Pewną gmatwaninę wprowadziło tło historyczne, źle kojarzące się z bajką, niejasno wypadły postacie księdza, panów-brata i samej nawet pani. Symboliczna strona tych postaci zatraciła swą prostolinijność. Najlepiej utrzymany jest gospodarz i wszystkie sceny z jego udziałem czynią wrażenie nader silne. Dobrze też wykorzystane są przez autora czynniki nieosobowe dramatu, jak kościół, dzwony i wreszcie motyw lilji.

Nie będziemy się dłużej zatrzymywali nad dramatem Morstina, znanym zapewne większości czytelników. Bardziej nas tu obchodzi robota inscenizacyjno-reżyserska Teatru Polskiego.

Teatr Polski rozdrabnia dotychczasowe poczucie stylu i większą pieczołowitością otacza szczegóły, niż główną linię reżyseryi. Jest to skutek wspomnianego już przekleństwa ciążącego nas nową sceną. Dlatego też bardzo dobrze pomyślane szczegóły dekoracyi, kostyumów i reżyseryi scen poszczególnych nie szły w parze z uplastycznieniem głównych motywów symbolicznych dramatu. Motywami tymi są lilje, cerkiew wiejska, głos dzwonów i pożoga aktu drugiego. Lilje nie mogą ograniczyć się do rekwizytu aktu pierwszego, dzwony różnić się muszą od dzwonienia w „Rycerskości wieśniaczej" a cerkiew jest czemś więcej, niż dekoracyą planu tylnego.

Wyjaskrawienia symbolu uląkł się Teatr Polski. I dziwić się temu niepodobna, bo publiczność warszawska lubi co najwyżej o eksperymentach estetycznych czytać, lub udawać, że czyta... Ale nie można też się dziwić, że publiczność niezupełnie dobrze rozumiała. dlaczego pani boi się cerkwi, drży przed głosem dzwonów, drży przed purpurą pożogi i słania się na widok kwiecia lilji.

Dzieło reżyseryi Teatru Polskiego było połowiczne, ale w tej połowie — przyznać należy — prześcignęło w sposób niebywały praktykę teatrów warszawskich. Szkoda tylko, że okazya tak wyjątkowa do eksperymentu śmiałego i decydującego nie została wykazana.

Artyści stosowali się do tonu ogólnego, wykazanego przez reżyserję. Aktorka nawskroś naturalistyczna, p. Przybyłko-Potocka w roli pani nie mogła wykazać walorów swego kun-

sztu. Pp. Węgrzyn M., Węgrzyn J., Leszczyński, Szober bardzo dobrze pojęli wskazania reżysera i wydobywali inteligentnie akcenty dramatu, bez twórczej jednak inwencji.

Drugą nowością sezonu letniego była „Gromiwoja" (Lizystrata) Arystofanesa w układzie Cięglewicza.

Zmodernizowana nieco w swej szacie literackiej „Lizystrata", uwolniona też została przez reżysera (Zelwerowicza) od nadmiaru tradycyi klasycznych. Całość wypadła bardzo szczęśliwie. Reżyser nacisk położył na ewolucje chórów, których złożona rola opracowana została w najdrobniejszych szczegółach. W chórze białogłów, jak i w chórze starców, role powierzone były dobrym artystom i ci, stosując się do przodowników, zachowywali jednak znaczną indywidualność gry. Powstał w ten sposób pierwiastek pantomimiczny, zupełnie oryginalny dla teatru współczesnego.

Tło było mniej szczęściwe. Zamknięcie sceny z trzech stron murami, wytworzyło pewną ciasnotę, nie licującą z rozmachem komedyi Arystofanesa. Przytem, w połączeniu z mrokiem scen pierwszych i końcowych, wywiązał się nastrój ponury, nie oddający charakteru bachicznego „Lizystraty".

Na usprawiedliwienie reżyseryi powiedziećby można, że komedja klasyczna niema tradycji, jaka wytworzyła się już dla greckiej tragedji. Przy pewnem, stąd wynikającem pomieszaniu pojęć, sprawa sceniczna komedji Arystofanesa wymaga pracy bezwzględnie twórczej, którą warunki warszawskie utrudniają w najwyższym stopniu.

P. Wysocka, grając Gromiwoję, bardziej pamiętała o tradycji antycznej, niż o stworzeniu samodzielnem Lizystraty. Gra jej była jednak nacechowana mistrzostwem aktorskiem bez zastrzeżeń. Poza nią uwagę zwracali na siebie pani Starska i p. Zieliński.

Przypomnienie publiczności warszawskiej zręcznych djalogów „Anatola" Schnitzleroskiego licowało już bardziej z sezonem letnim. Kreacja p. Junoszy (w roli tytułowej) bardzo zręcznie doprowadziła cztery fragmenty cyklu do ich właściwej proporcyi. Pośrednio wykazała ona błahość filozofji Anatola i pustkę jego przeżyć. Pozostał tylko kunszt prowadzenia djalogu. W kunszcie tym na pierwsze miejsce wysunęła się p. Duninówna, pełna stylu, wytworności i wdzięku w obrazku p. t. „Wieczór gwiazdkowy". Dodać wypada, że słuszna i pomysłowa kreacja p. Junoszy nie zyskała poklasku publiczności i krytyki, chcących widzieć głębię nawet — w „Anatolu" Schnitzlera.

* * *

Rządowy teatr Rozmaitości na niczem uwagi nie zdołał zatrzymać w sezonie letnim. Rozpoczęła sezon sztuka interesująca w pomyśle, a zwłaszcza w budowie, ale znana już ze scen innych: „Samson i Dalila" Swen-Langego. Błahy melodramat autora węgierskiego Brody'ego p. t. „Nauczycielka" dał jedynie pole popisu artystom: p. Ordon Sosnowskiej i p. Śliwickiemu. Niewiele więcej też przyniosły: fejletonowa komedja p. t. „Modne małżeństwo" i włoska sztuka p. t. „Dobra dziewczyna".

Od tej chwili zaczyna się kierownictwo Solskiego. Czy wniesie ono istotnie świeższy wiew do starych murów, przekonamy się w czasie najbliższym.

MIR. POZNAŃSKI.

PRZED ROZPOCZĘCIEM SEZONU TEATRALNEGO W KRAKOWIE.

Oddanie kierownictwa Teatru Krakowskiego Tadeuszowi Pawlikowskiemu uprawnia nas do optymistycznych na najbliższy sezon teatralny przewidywań. Działalność jego reżyserska w ubiegłym roku — na ogół na małą zakreślona metę — przecież przypomniała nam oblicze duchowe tego pierwszego niemal w Polsce artysty teatru: myślę o przedstawieniach „Mezaliansu" Shawa i „Małego Eyolfa" Ibsena, które reżyserował Pawlikowski. Pierwsza sztuka tak mało doprawdy związana jest ze sceną, że tylko reżyser-twórca może z niej wykrzesać iskry dramatyczności, jeśli nie zważa li tylko na poezyę, ale równorzędnie na gest, mimikę, obraz i t. d.

W dziele Herberta Sanda o „Współczesnej polskiej twórczości dramatycznej" czytamy następujące zdanie o Wyspiańskim: „U Wyspiańskiego... sam punkt wyjścia, obiór dekoratywnego tła jest właśnie równoznacznikiem przyjęcia i aprobaty tragizmu, świadectwem odbioru pewnych formuł jego. Dekoracya Wawelu — to właśnie forma tragedyi. Treść, akcya, kompozycya i kreacye twórcze... są tylko przykładem tej a priori już danej w samej ornamentacyi — tragedyi". To zdanie jest typowym przykładem niezrozumienia u nas teatru wogóle a Wyspiańskiego w szczególności. „Ornamentacya" sama nie daje tragedji, — dopiero zlana ze słowem i gestem tworzy całokształt — tworzy poezyę teatralną, której Wyspiański jest jedynym niemal — nietylko u nas — przedstawicielem.

Tadeusz Pawlikowski jest właśnie artystą, który nie zna różnicy pomiędzy jedną sztuką a drugą: łączy wszystkie, tworząc dzieło teatralne z dzieł nawet mało scenicznych. Repertuar najbliższego sezonu nawet oficyalny komunikat nazywa „sezonem eksperymentów".

. . . .

Pawlikowski jest reżyserem naturalistycznym. Tkwi w tem wielka zaleta, ale niemniej ma to i ujemne strony. Jako naturalistyczny artysta, odegrać może Pawlikowski obecnie w Teatrze Krakowskim taką samą rolę, jaką ks. Meiningeński odegrał w Niemczech: na scenie bowiem naszej wytworzyła się nieszczerość i nienaturalność; możliwe, że przyczyniło się do tego granie tych samych artystów w sztukach zasadniczo od siebie odmiennych skąd np. powstało to wielkie nieporozumienie artystyczne, któremu na imię: „Legion" Wyspiańskiego na scenie Krakowskiej! Otóż Pawlikowski tę nienaturalność gry — sądząc po po-

przednich jego w tym kierunku sukcesach potrafi usunąć. Chęci w tym kierunku widać już z zaangażowania kilku artystów naturalistycznych z Adwentowiczem na czele. Tkwi w tem jednak niemniej poważne niebezpieczeństwo a mianowicie, że artyści przemienić się mogą w aktorów. Sztuka naturalistyczna na scenie — to dzisiaj już tylko wypłowiała karta historyczna w dziejach rozwoju teatru. Ujście znajdzie ona tylko w kinematografie [1]). Otóż artyści dramatyczni z życia tylko istotne cechy powinni wybierać: Sztuka jest wyrazem istotności ludzkiej a nie odbiciem życia. O tem artysta dramatyczny winien pamiętać: przedstawiając chorobę n. p. nie powinien dawać fizyologicznych, panopticum przypominających jej objawów zewnętrznych, ale jej „personalité", że użyjemy wyrażenia francuskiego estetyka, jej istotność, to jest duchowe przejścia chorego [2]). Częstokroć musi artysta wprost „przezwyciężać w sobie człowieka" — tego bowiem wymaga nadludzki dramat współczesny w dążeniu do Teatru-świątyni.

„Wiele teatrum domyśla i zmyśla, — powiada L. Staff
Lecz choć niejedno tu zmyślone będzie,
Tembardziej wszystko może jest prawdziwe".

Przetłómaczmy to na język prozy: na scenie odgrywają się prawdy wiekuiste, które znajdziemy, ze szmat codzienności uwolniwszy ducha. A jest to sprawa ważna i baczną należy na nią zwrócić uwagę, o ile Teatr krakowski nie ma być tylko miejscem dla mniej lub bardziej przyjemnej zabawy.

Na scenie naszej (i nietylko naszej) rozwielmożnił się źle zrozumiany indywidualizm. Zdanie Fichtego „Es giebt nichts ausserdem Ich, das Ich ist alles" stało się przewodniczką artysty dramatycznego. Jakżeż można traktować na seryo sztukę, w której jeden artysta pojmuje rolę i sztukę inaczej niźli drugi, jeśli jeden gra w jednym a drugi w innym stylu. Jestto indywidualizm źle pojęty a reżyser-artysta przeciw niemu śmiało musi wystąpić [3]). Stanowczym bowiem warunkiem wartości przedstawienia jest — zespół. Klasyczny zespół artystów krakowskich za dyrekcyi Skorupki i Koźmiana (np. „Śluby Panieńskie": Hoffmanowa, Modrzejewska, Ekierowa, Ładnowski, Benda, Rapacki) nie byłby wzorowym, gdyby grający nie byli przejęci tym samym duchem: udział choćby najznakomitszych artystów w przedstawieniu może wytworzyć niesmak o ile artyści ci nie są zgrani — ale nie w znaczeniu technicznem tego słowa, lecz duchowem. Rozbieżność w grze jest niemniej szkodliwa od t. zw. „włoskiego" systemu występu „gwiazd", który wytwarza tylko atmosferę wirtuozostwa.

. . . .

Nasuwa się jeszcze jedna, nader ważna sprawa: sprawa dekoracji i kostjumów. Sprawę tę jeszcze niektórzy dyrektorzy-przedsiębiorcy stawiają na drugim planie. Dyrektor Heller dał n. p. do sztuk granych niedawno w Paryżu oprawę, wypożyczoną w teatrach paryskich. Wyszedł on z założenia, że dobry aktor jest wszystkiem. Tak jednak nie jest: z tego zdaje sobie dokładnie sprawę dyrektor-artysta, jakim jest Pawlikowski, o czem świadczy poprzednia jego działalność. Dekoracja jest jedną z integralnych, nierozerwalnych części składających się na Sztukę teatru. Czy to są dekoracje uproszczone monachijskiego „Künstlertheatru" czy rosyjskiego „Studjum" czy inne — to już zależy od woli artystycznej reżysera.

Dekoracja nie powinna być historyczna. Nie znaczy to, żeby zrywała z rzeczywistością, ale powinna być zastosowana do poezji utworu. Takiemi były u nas bądź co bądź historycznej wymagające wierności dekoracje Mehoffera do „Judasza z Kariothu" i Siedleckiego do „Nocy Listopadowej". Jakżeż odbijały od nich wierne do niemożliwości kopje pierwowzorów w „Legjonie". Natomiast w dekoracjach do „Trylogji Zygmuntowskiej" nie mogło być duszy, bo nie miał jej i dramat. Zespół słowa z obrazem był tu zupełny.

. . . .

Teatr krakowski od początku swego istnienia do chwili ostatniej był siedliskiem Dramatu, ale nie Sztuki Teatru. Kilka chwil Pawlikowskiego nie mogło dramatu wyrwać ze szponów Literatury, jedynie zwycięstwa Maeterlincka, Przybyszewskiego a przedewszystkiem Wyspiańskiego świadczą o tem, że Kraków pomimo wszystko może odczuć teatr prawdziwy. Chwila obecna jest nader stosowna do działania na dalszą metę: idee craighowskie poczynają do nas przenikać, (tłómaczenie Craigha w „Świecie teatralnym", Schildenfeld-Sziller). Warszawa ma Teatr o wzorowym niemal zespole, w przygotowaniu jest wystawa teatralna, w Krakowie rozpoczyna powtórną działalność Pawlikowski, który bądź co bądź ma obecnie teren lepiej przygotowany. — Trzeba jeszcze zerwać z rutyną pseudoliterackich recenzji teatralnych, gdyż krytyka wytwarza artystyczny smak publiczności a już Koźmian wypowiedział w swych „Rzeczach teatralnych" słuszne zdanie, że „publiczność i ocena zawsze będą miały taki teatr, na jaki zasłużą". Dlatego chwilę, w której dyrektor — artysta teatru obejmuje naszą scenę witamy słowami nadziei, (choć przyzwyczajeni jesteśmy do zawodów), że może i u nas zdoła się zrozumieć Sztukę teatru, która nie jest żadnym działem literatury, lecz samą dla siebie zamkniętą dziedziną — objawioną artystom prawdą. —

WIKTOR BRUMER.

---

[1]) Zrozumiało to wielu wybitnych autorów i aktorów naturalistycznych, wśród tych ostatnich: Zacconi i Basserman, którzy szukają ujścia dla swych zdolności w kinematografie.

[2]) Błąd zasadniczy popełnia przeważająca liczba artystów, grających „Ojca" Strindberga lub „Oswalda" ibsenowskiego. Traktowanie tych postaci ze względów na objawy patologiczne jest nonsensem artystycznym.

[3]) Nie występuję tu zasadniczo przeciw indywidualnej grze artysty dram. Już sama nazwa „artysta" zaprzecza temu. Ale indywidualizm ten musi być stosowny, o czem szerzej pisałem w dyalogu „Granice indywidualności reżysera i aktora" („Teatr" Rok II. Zeszyty: 1 2.)

Kraków: W sezonie bieżącym wystawione będą na scenie krakowskiej następujące sztuki polskie: „Sułkowski" Żeromskiego, „Castus Joseph" Szymonowicza (opracowanie Rydla), „Chatka w lesie" Syrokomli, „Samuel Zborowski" Słowackiego (inscenizacya Wyrzykowskiego), „Bazilissa Teofanu" Micińskiego „Igrzysko" Staffa, utwory Żuławskiego, Szukiewicza, Zapolskiej, Rittnera, Perzyńsktego. Z dzieł obcych: „Hamlet" i „Troillus i Kresyda" Szekspira, „Sejm niewieści" i „Ptaki" Arystofenesa, „Bachantki" Eurypidesa, „Sonata upiorna" Strindberga, (reżyserya Łodygowskiego, ucznia Reinhardta), dzieła Hamsuna, Cerwantesa, Lope de Wega, Dymowa, Benneliego, Adama, Regnarda, Clodela, Shawa, Galworsthy'ego, Zeyera, Andrejewa, Molnara i innych.

Paryż: W styczniu cztery teatry tutejsze w tym samym dniu wystąpią z premierą „Parsivala". W „Operze wielkiej" odegrają „Parsivala" po niemiecku artyści z Beyreuth.

Wiedeń: Tutejsza „Opera ludowa" zapowiada na styczeń wystawienie „Parsivala" Wagnera.

„Teatr ludowy" zapowiada między innemi wystawienie „Branda" Ibsena, dramatów Strindberga, Wedekinda i in.

Zittau: Prof. Robert odnalazł satyrę Sofoklesa, którą w jego tłumaczeniu pt. „Spürhunde" odegrają w tutejszym teatrze.

Kijów: Repertuar zapowiada „Bolesława Śmiałego" Wyspiańskiego, „Sen srebrny Salomei" Słowackiego i in. Gościnne występy pp. Solskiej, Mrozowskiej, Wysockiej, Lubicz-Sarnowskiej, Frenkla, Gasińskiego, Fertnera i Osterwy, uświetnią tegoroczny sezon.

Wilno: „Kuryer litewski" donosi o wydzierżawieniu na przeciąg trzech lat sceny tutejszej redaktorowi Wojciechowi Baranowskiemu.

SZTUKI PLASTYCZNE.

WYSTAWY ZAPOWIEDZIANE.

Lwów: IX Salon doroczny otwarty zostanie w drugiej połowie listopada r. b. staraniem Tow. Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie (gmach muzeum przemysłowego ul. Dieduszyckich 1.) Ostateczny termin zgłaszania dzieł na wystawę upływa z dniem 15 października — nadsyłanie zaś z dniem 1 listopada. Koszta transportu frachtem zwykłym bez jakichkolwiek zaliczek i tylko dzień poprzednio zgłoszonych opłaca Towarzystwo w jedną stronę t. j. do Lwowa.

Warszawa: Wystawa sztuk graficznych otwarta zostanie w Warszawie staraniem Towarzystwa przyjaciół sztuk plastycznych w lutym 1914 r. Obejmować ona będzie dzieła od roku 1860. Ostatni termin nadsyłania: 15 grudnia. Jeden autor nadesłać może najwyżej 6 dzieł.

KONKURSY.

Drugi polski konkurs graficzny im. Henryka Grohmana odbędzie się 1 lutego 1914 r. staraniem Towarzystwa Przyjaciół Sztuk graficznych. Konkurs ten jest interesujący ze względu na jego jawność; koperty zamknięte są wykluczone. Prace mają być wykonane techniką graficzną t. j. 1) akwafortą i podobnemi (miedziorytem), 2) drzeworytem, 3) litografią. Prace mają być jednobarwne z wyjątkiem wielobarwnych drzeworytów. Rozmiar płyt: 35×50 cm. W rachubę brane są prace wykonane tylko po pierwszym konkursie im. Grohmana i nigdzie dotąd nie wystawiane. Jeden artysta nadesłać może z każdego działu najwyżej po 5 prac. Nagrody są następujące: 1) za akwafortę I nagroda 300 rb., II 200 rb., III 100 rb. 2) za drzeworyt I nagroda 200 rb. 3) za litografię I nagroda 150 rb. II 50 rb.

W skład sądu konkursowego wchodzą: delegat Towarzystwa sztuk graficznych, delegat Towarzystwa Zachęty Sztuk pięknych, delegat ofiarodawca, dwóch delegatów miłośników grafiki. Prace nie mają być zwijane w rulony a opakowane winny być w twardych tekturach. Płyty pozostają własnością autora, odbitki dzieł nagrodzonych — własnością ofiarodawców. Ostatni termin nadsyłania: 10 stycznia 1914 roku. Adres: Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych. Warszawa, Królewska 17 a.

Koło architektów w Krakowie ogłasza konkurs na projekt dworu wiejskiego dla Janostwa Włodków. Bliższe warunki, program konkursu, oraz plan sytuacyjny miejsca budowy otrzymać można za zgłoszeniem w sekretaryacie krakowskiego Towarzystwa technicznego ulica Straszewskiego l. 28, II piętro.

WYDAWNICTWA ARTYSTYCZNE.

Zeszyt XI (sierpniowy) „Die Kunst" przynosi reprodukcye: z wystawy związku art. niem. w Mannheim — dzieła Klimta („Tod und Liebe") Lukscha, von Hofmanna, Heckendorfa, Caspara, Weisgerbera i innych. Z wystawy w Stuttgarcie: Landenbergera, Lamberta, Bauera, Schmidta, Metznera, Thuma, Janssena, i in. W dziale architektury projekt Kurhausu w Kissingen Maksa Littmanna z Monachjum.

REDAKTOR I WYDAWCA HENRYK JUSZKIEWICZ.

CZCIONKAMI DRUKARNI „SZTUKA" W KRAKOWIE.